Johann Sebastian Bach





Johann Sebastian
BACH

Eine Einführung in sein Leben und seine Musik

von Eberhard von Cranach-Sichart

Dritte, unter Mitwirkung
von Joseph Müller-Blattau
neu bearbeitete Auflage


KARL ROBERT LANGEWIESCHE NACHFOLGER
HANS KÖSTER KÖNIGSTEIN IM TAUNUS



Am 21. März 1685 wurde dem Stadtmusikanten Ambrosius Bach zu Eisenach der jüngste Sohn geboren, der auf die Namen Johann Sebastian getauft wurde. Es war dem Knaben beschieden, der Größte zu werden, der je auf Erden im Reiche der Töne gewaltet hat. Und es sollte ihm das Schwerste gelingen, das einem deutschen Künstler gelingen kann: Phantasie und Form zu harmonischer Vereinigung zu verflechten, Mystik und Gesetz zu unlösbarer Einheit zu gestalten.

Denn man pflegt das Wesen der deutschen Kunst — und damit auch der deutschen Musik — so zu charakterisieren: Es stehe ihr wohl Einbildungskraft und Gedankenreichtum in verschwenderischer Fülle zu Gebote, aber es gebreche ihr an formender Kraft, dieser Fülle die klare, fest umrissene Gestalt zu geben, ihr Wesen bleibe somit Bewegung, nicht Ruhe, Suchen und Werden, nicht Finden und Sein, ja der Deutsche stelle oft genug das Suchen höher als das Finden, den Ausdruck höher als die Form, er negiere geradezu den Willen zur Form. Wenn man das Wesen der deutschen Kunst solchermaßen erklärt, so finden wir das Werk Bachs in diesem Bilde nur zur einen Hälfte wieder. Wohl ist seine Musik reich und unerschöpflich an Gedanken und Phantasie wie auch an Bewegung, aber ihr Suchen ist unmittelbar begleitet und gefolgt vom Finden. Bach besaß gerade die Kunst der Form, den Sinn für das Gesetzmäßige in höchstem Maße. Ist er deshalb kein echter Vertreter deutscher Kunst? Er ist es um so mehr, als sein Schaffen uns vor Augen führt, zu welcher Höhe der Leistung sich die Verbindung beider Begabungen im einmaligen Genie aufschwingen kann. Der deutschen bildenden Kunst ist sie nur in wenigen Epochen gelungen: in der romanischen Baukunst des 12., der monumentalen Plastik des 13., der hohen Gotik des 14. (ehe sie akademisch wurde) und der Barockkunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Malerei vielleicht nur in ihrer kurzen Blütezeit des 16. Jahrhunderts. Bachs Kunst ist darum die vollkommenste, weil sie überall Maß hält, in der Leidenschaft der Klage und des Jubels wie in der Süße und Hingabe jeglichen Empfindens. In diesem Sinne kann sie als zeitlos gelten. Sie ist aber auch vollkommenster Ausdruck des Zeitstils. Denn dieser besaß nicht allein in der Architektur mit Einschluß der ihr dienenden Schwesterkünste Plastik

und Malerei die vollendete Einheitlichkeit, den Gleichklang von Erfindung und Gestalt, er äußerte sich ebenso in der Haltung, den Lebens- und Umgangsformen des einzelnen Menschen. Ist doch das 18. Jahrhundert die große Schule der Höflichkeit gewesen. Es hatte — in jeder Hinsicht — Stil.

Es ist nicht Vorrecht von uns Deutschen gewesen, in Bach die höchste stilistische Vollendung zu erkennen. Auch die anderen Völker bringen ihm Verständnis, Verehrung und Liebe entgegen wie keinem anderen. Sie betrachten ihn daher als einen der Ihrigen. Die Verbreitung der Werke Bachs reicht über den ganzen Erdkreis, mit Ehrfurcht wird überall sein Name genannt.

Mit Ehrfurcht, aber auch mit einer gewissen heiligen Scheu, wie man sie vor etwas Gewaltigem empfindet, das man bewundert und anstaunt, ohne es ganz erfassen und verstehen zu können. Bach ist nicht populär. Und doch steht vielleicht keine Kirche innerhalb der christlichen Kulturkreise, in welcher nicht Tonfolgen, die seine Hand schrieb, erklingen. Ist er doch in erster Linie Komponist religiöser Werke gewesen. Aber es gibt beispielsweise kein Lied von ihm, das Allgemeingut des Volkes geworden wäre, wie viele von Schubert. Populär sind Wagner und Verdi, deren Motive so sehr in aller Ohr sind, daß der Handwerksgeselle sie bei der Arbeit vor sich hin zu pfeifen vermag. Das gibt es bei Bach nicht, obwohl er einige Liedmelodien geschrieben und Volkslieder zitiert hat. Dennoch ist seine Kunst zu rein musikalisch, um volkstümlich zu sein; sie sagt dem Unmusikalischen nichts, der sich an den Weisen des „Freischütz", an den „Müllerliedern", an Stolzings „Preislied" erfreuen kann.

Es mag dies mit ein Grund sein, weswegen Bachs Werke von den melodiereicheren Tonfolgen der Späteren verdrängt wurden und schon bald nach seinem Tode halb und halb in Vergessenheit gerieten. Solange er lebte, hatte der Begnadete, obwohl seine Schöpfungen zu Geltung und Ansehen gelangten, mit den Nöten des Alltags zu kämpfen; er war gefesselt an die Pflichten eines nicht gerade bedeutenden Amtes, und der Radius seines Lebens ging kaum über Mitteldeutschland hinaus. Ganz verstanden haben ihn wohl auch die Zeitgenossen nicht, sonst wäre sein Andenken in der Generation, die ihm folgte, gefestigter geblieben. Er war kein Neuerer, eher ein Abschließender. Erst hundert Jahre später wurde die Zeit für ihn reif. Bach war wie alle ganz Großen ein Einsamer. Seine Kunst steht erhaben über den Niederungen der Zeit, in welchen die Mode rasch wechselt. Sie ist die Künderin des Absoluten und des Göttlichen, das sich in seiner letzten Fülle und Tiefe immer

nur den Auserwählten offenbart. Sein Geist weilte weit über den Bezirken des Irdischen, dessen Kleinheit ihn nie in ihre Gefilde herabzuziehen vermochte, und seine Gedanken umspannten wie diejenigen aller positiven Philosophie und aller schöpferischen Kunst den Raum des Unendlichen und Übersinnlichen.

Bachs Erdendasein fiel in die Jahre 1685 bis 1750. In seinem letzten Lebensjahrzehnt erlebte er also noch den Aufstieg Friedrichs des Zweiten. Das Deutsche Reich bot politisch kein erfreuliches Bild. Weit entfernt von allem, was die Geltung des Reiches und seine Wohlfahrt anging, vertrat der Kaiser einseitig habsburgische Interessen: im Spanischen Erbfolgekrieg, in seinen Bemühungen um die Anerkennug der Pragmatischen Sanktion. Daß Österreich außerdem gegen die andrängenden Türken nicht die Staaten seiner Hausmacht, sondern Europa und die westliche Kultur verteidigte, diese historische Mission hat man damals wohl nicht einmal in der Wiener Hofburg klar erfaßt. Vom Kaiser sich selber überlassen, mischten die selbständigeren der deutschen Fürsten sich in die große europäische Politik, Bayern und Sachsen mit unglücklichem Ergebnis, erfolgreicher Preußen, das aus dem Nordischen Krieg glimpflich davonkam und unter dem tüchtigen Friedrich Wilhelm I. Verwaltung und Heerwesen für die Zukunft zu ordnen und auszubauen unternehmen konnte.

Für deutsche Dichtung hatte an den Höfen niemand Sinn, französische Literatur herrschte und französischer Geschmack. Es war auch kaum ein Talent in Deutschland, das Förderung verdient hätte. Die Zeit dafür kam später. Als Bach starb, war Klopstock sechsundzwanzig, Lessing einundzwanzig Jahre alt, von den sogenannten Klassikern lebten bereits Wieland, Herder und Goethe. In den Kreisen des Protestantismus waren die Liederdichter noch immer fleißig dabei, Verse zu fabrizieren; mehr als brave Reimeschmiede waren sie bei aller Lauterkeit der Gesinnung und ehrlichen Frömmigkeit damals wohl kaum noch. Dafür ging aus demselben Lager der bedeutendste Philosoph der Epoche hervor: Leibniz. Seine Philosophie hatte an sich in ihrer gedanklichen Kühnheit mit den Lehrsätzen der evangelischen Kirche sehr wenig zu tun; in ihrem Optimismus, ihrem Bekennermut, ihrer geistigen Unabhängigkeit jedoch war sie Geist von jenem Geiste, der einst Luther zur Tat getrieben hatte. Aber auch Vorläufer des Geistes, der bald danach

in den Werken der Musiker Bach und Händel und der großen Architekten der Zeit nach 1700 die absolute Harmonie, das Postulat Leibnizens, verwirklichen sollte.
Hatte die Selbständigkeit der deutschen Fürsten politisch nur Mißerfolge zu verzeichnen, so übte sie doch auf künstlerischem Gebiete die günstigsten Wirkungen aus. So fand die Musik an den deutschen Fürstenhöfen reiche Pflege. Wenn es auch vorwiegend italienische Musik war — die Höfe von Wien, München, Dresden hielten ständige italienische Opern mit allem, was dazu gehörte — schließlich kamen doch auch deutsche Musiker zu Worte, zumal an kleineren Höfen, wo die Mittel zu solchem Aufwand nicht ausreichten und wo mehr echtes Liebhabertum als Prunksucht die Triebfeder war.
Der unmittelbare Anlaß aber zum Aufstieg der bildenden Kunst kam zu einer Hälfte ebenfalls von den Fürstenhöfen her. Soziale oder gar ethische Motive waren es ganz gewiß nicht, die damals Fürsten und Herren zu einem wahren Wetteifer im Bauen anspornten, aber die Ergebnisse waren ein wundervoller Reichtum an Werken der Baukunst, die wiederum den Malern und Bildhauern Beschäftigung gab. Wieviel ärmer wäre die deutsche Kultur ohne diese Blütezeit! Denn diese war deutsch oder wurde es doch immer mehr. Waren es anfänglich italienische und französische Künstler gewesen, die hereingerufen wurden, die deutschen überflügelten die Ausländer schnell, sobald sie ihnen die formalen Schemata abgelernt hatten, durch ihre größere Phantasiebegabung. Und der Boden, auf dem sie arbeiteten, erwies sich sogar den ausländischen Künstlern gegenüber als starke Kraft, die magisch in die auf ihm erstehenden Schöpfungen hineinfloß. Auch rein italienisch erdachte Bauwerke bekamen in Deutschland nie ganz den Charakter des Südens. Es ist das große Geschenk, das das Schicksal für Deutschland als Ausgleich für viele Unbilden, die es ihm antat, in Bereitschaft hielt: durch die Schulung am Fremden — und in der Gewandung des Fremden führt sich in der bildenden Kunst immer wieder die Antike ein — entzündet, belebt und verjüngt sich der eigene Geist. Auch Händel und Mozart schulten sich an italienischer Form, und wer würde ihre Musik nicht als deutsch empfinden?
Der Anfang des 18. Jahrhunderts ist die Zeit der monumentalen Schloßbauten in Berlin und Wien, Dresden und München, denen sich Mannheim und Würzburg, Bruchsal und Kassel und alle die vielen kleineren anschlossen. Zur einen Hälfte entsprang die Kunst- und Baufreudigkeit, so wurde gesagt, dem Ehrgeiz der Höfe. Zur anderen, mit ihnen wetteifernd, dem Bereich der katholischen Kirche. Zum

letzten Male gab sie in weiten, mit der ganzen Pracht, der diese Blütezeit des Barocks fähig war, ausgestatteten Gotteshäusern ihrer Macht und ihrer weltumspannenden Gesinnung Ausdruck. Demgegenüber versagte die evangelische Kirche. Wohl hatte auch sie, wenn auch in bescheidener Weise, Bauaufgaben zu vergeben. Sie bediente sich dabei im wesentlichen der vorhandenen, ehemals katholischen Kirchen, meist spätgotischer Hallen, indem sie diese durch Einbauten von Emporen (so auch bei der Thomaskirche in Leipzig) zu Predigtkirchen umwandelte. War doch die einstige „Mitte", der Altar, in der nachlutherischen Zeit in überwiegender Weise auf die Kanzel übertragen worden. Das „Sakrament" mußte hinter dem „Wort" zurückstehen. Und dieses wiederum drohte hinter der Auslegung der Pastoren zu verschwinden. Kein Wunder, daß dabei ein Kirchenbau von monumentaler Kraft nicht zustande kommen konnte. Mit einer einzigen Ausnahme: der Frauenkirche in Dresden. Hervorgerufen durch die bedeutsame Aufraffung der evangelischen Kräfte Kursachsens gegen den katholisch gewordenen Hof, wuchs sie empor zu einer machtvollen und einheitlichen Schau des Luthertums: im Innern durch die glückliche architektonische Zusammenfassung von Altar und Kanzel, im Äußeren durch die symbolhaft weit in die Ferne strahlende Kuppel. Die späteren Berliner Kuppelkirchen erreichten ihr Vorbild in keiner Weise.
Aber während die evangelischen (und reformierten) Pastoren in kleinlichem Gezänke über theologische Streitfragen die beste Kraft ihres Bekenntnisses lahmlegten und dessen Gedankliches zu dogmatischem Formalismus erstarren machten, war nicht für sie, aber für den bereits unkenntlich gemachten Geist, von dem sie sich gleichwohl herleiteten, in Leibniz der unerwartete und unverstandene Helfer auf den Plan getreten. Und jetzt schickte sich Bach an, das Werk jenes großen Vorläufers fortzusetzen. Ohne Kenntnis seiner Mission, nur fromm und gläubig, demütig und schlichten Herzens, aber mit gewaltiger Sprache (auch in seinen weltlichen Kompositionen religiös), einer Sprache daher, die jenen Theologen ebenso unverständlich dünkte wie diejenige Leibnizens, trieb es ihn, ein Verkünder des Göttlichen zu sein, das wohl entsprungen war seiner protestantischen Grundauffassung, aber weit über alles Konfessionelle hinauswuchs. Wie die katholischen Baumeister des Südens, die ihm gleichaltrig waren, die Generation der Dientzenhofer, Asam, Fischer von Erlach, Hildebrand, Prandauer, Neumann, Joh. Michael Fischer, Zimmermann, baute auch er, mächtig und riesengroß, Dome christlicher Weltanschauung, unvergänglicher und ewiger noch als die steinernen Denkmäler jener.

Klein und sehr bescheiden jedoch ist das Haus, in dem der Gewaltige am 21. März 1685 das Licht der Welt erblickte. Es steht in der thüringischen Stadt Eisenach, in dem mitteldeutschen Gebiet zwischen Werra und Pleiße, dessen von lieblichen Flußtälern und leichten Höhenketten durchzogener Boden eine ganze Reihe großer Männer entweder geboren — Luther, Leibniz, Händel, Wagner, Nietzsche — oder inmitten seines Bezirkes — in Weimar und Jena — festgehalten hat. Und seltsam genug ist es, daß wenige Wochen vorher, am 23. Februar, und nicht weit entfernt, in Halle, der andere große Tonsetzer der Zeit, Georg Friedrich Händel, zur Welt gekommen war. Bachs Widerspiel, aber auch seine Ergänzung. — „Frühlingsanfang" stand am Geburtstage des jungen Johann Sebastian im Kalender: das Erwachen der Natur, die zunehmende und wärmende Kraft des großen Himmelsgestirns waren die glückbedeutende Begleitung des Neugeborenen. Glück freilich im bürgerlichen Sinne nur ein bescheidenes Maß. Das konnten ihm ebensowenig die guten Geister der Wartburg vermitteln, die auf das Geburtshaus herunterschaut. Zweimal schon war sie Stätte und Schauplatz von Kern- und Wendepunkten deutscher Geschichte gewesen. Zuletzt als Luther dort das Werk der Bibelübersetzung in Angriff genommen hatte, das erstemal aber in den Zeiten des Musenhofs zu Anfang des 13. Jahrhunderts, als sich die Schar der erlauchtesten deutschen Dichter zum Sängerwettstreit in ihren Mauern versammelt hatte. Ein paar Jahre nach jenem Ereignis verließ die jugendliche Landgräfin Elisabeth die Burg, um in franziskanischer Armut ihrer Bestimmung entgegenzuleben. So waren die Meister, die das Wort in vollendete Form gegossen hatten, eine heilige Frau, die in Demut, Sühne und Strenge ihr Liebeswerk erfüllt, und ein Gotteskünder, den das Feuer des Geistes ergriffen hatte, über den gleichen Boden, ihn weihend, geschritten, auf dem nun der junge Johann Sebastian Kurrende singend einherging. Und jeder von ihnen gab ihm als Geschenk etwas vom eigenen Wesen auf den Lebensweg mit, das dann in der Musik Bachs lebendig emporblühen sollte.

Die ersten Jugendjahre verliefen ungetrübt. Eine freundliche Natur umgab das Städtchen, das unverbrauchte Geschlecht hatte dem jungen Bach eine kräftige



DER VATER
JOHANN AMBROSIUS BACH
Gemälde. Künstler unbekannt

DAS GEBURTSHAUS
IN EISENACH
mit Kurrende-Sängern



DIE BACHORGEL IN DER BONIFATIUSKIRCHE ZU ARNSTADT

Gesundheit mitgegeben, der Zuschnitt des Lebens im Elternhaus war, da es wie üblich eine Menge Kinder gab — Johann Sebastian war von acht das jüngste — sehr bescheiden, aber nicht gerade ärmlich. Es war eben genug zu essen da, aber eine wichtigere Rolle als das tägliche Brot spielte in der Familie die Musik. Und das schon seit beinahe zweihundert Jahren. Es waren alles Musiker; als Organisten und Stadtmusikanten saßen sie weitverzweigt in den großen und kleinen Städten Thüringens, in Erfurt, Arnstadt, Mühlhausen, Eisenach. Bach selbst hat einen Stammbaum zusammengestellt. Er leitet die Genealogie zurück auf Veit Bach, der am Ende des 16. Jahrhunderts lebte. Die Überlieferung erstreckt sich jedoch bis in die Reformationszeit. Veit war seines Zeichens Bäcker und Müller, und die Musik betrieb er nur nebenher. Sein Sohn Hans aber zog mit der Geige in der Hand durch die Städtchen und Dörfer und spielte bei Hochzeitsschmäusen und Kindstaufen lustig auf, geigte aber auch ernsthaft bei Kirchenfesten mit. Er hinterließ drei Söhne, Johann, Christoph und Heinrich, alle drei bedeutende Musiker. Johann, der Erfurter Bach, wurde Stammvater einer ganzen Schule tüchtiger Organisten und Instrumentalspieler. Heinrichs Söhne, Christoph der Jüngere (1643—1703) und Michael (1648—1694) gingen wie ihr Vater ganz in der religiösen Musik auf. Auch sie hinterließen wieder musikalische Söhne. Der ältere Christoph aber, Stadtpfeifer in Arnstadt, huldigte ausschließlich der weltlichen Muse. Sein Sohn Ambrosius, Stadtmusikant in Erfurt, später in Eisenach, wurde Vater Johann Sebastians.

Es ist, als habe sich in der Inkarnation Bachs alle musikalische Begabung der Familie aufgehäuft und gesteigert.

Von der Mutter — Elisabeth Lämmerhirt — wissen wir nur, daß sie die Tochter eines Kürschnermeisters in Erfurt war. Näheres über den Vater im Grunde auch nicht. Er war ein weithin angesehener Instrumentist und erteilte seinem jüngsten Sohn den Unterricht auf seinem Lieblingsinstrument, der Geige, selber. Nahe Freundschaft verband ihn mit Pachelbel.

Der Knabe hatte das zehnte Lebensjahr noch nicht erreicht, als die Eltern rasch hintereinander starben. Der älteste Bruder, Johann Christoph (geboren 1671) — die Namen Johann und Christoph sind traditionell in der Familie — Organist an der Stadtkirche zu Ohrdruf, nahm den Verwaisten zu sich, ließ ihn die Lateinschule besuchen und sorgte auch für den musikalischen Unterricht. Allein in der Musik scheint der Jüngere dem Älteren schon damals überlegen gewesen zu sein. Dafür gibt es eine bekannte Anekdote: Der Bruder besaß ein Notenheft mit Klavier-

stücken von Pachelbel, Froberger und anderen guten zeitgenössischen und älteren Meistern. Dieses Heft enthielt er dem Kleinen vor, vielleicht weil er auf dessen rasche Auffassungsgabe eifersüchtig war. Johann Sebastian aber wußte sich das kostbare Heft zu verschaffen und schrieb es in mondhellen Nächten heimlich ab. Als der Bruder dahinterkam, war er kleinlich genug, ihm die mühsam hergestellte Abschrift wieder wegzunehmen. Indessen dürfen wir annehmen, daß der Knabe den Inhalt längst auswendig wußte.

Als der Fünfzehnjährige sich zu verändern begehrte und die Erlaubnis dazu erhielt, werden beide froh gewesen sein. Das Haus des Bruders, in welchem sich Kindersegen einstellte, wurde ohnedies zu eng. Mit seinem Freunde Erdmann wanderte er mit guten Empfehlungen nach Lüneburg, fand in der dortigen Michaelisschule Dach und Brot und mit seiner schönen Sopranstimme musikalische Betätigung. Als er die Stimme bald verlor, weil er ins Mutieren kam, trat die Geige um so mehr in ihr Recht. An der Johanneskirche wirkte damals als Organist der vortreffliche Georg Böhm. Daß der junge Bach den Unterricht desselben in Orgelspiel und Komposition genossen hat, ist wenig wahrscheinlich. Zum mindesten aber hat er Böhm spielen hören. In den Ferien wanderte er unternehmungslustig und wissensdurstig ein paarmal nach Hamburg, wo der hochberühmte alte Reinken die Orgel meisterte. Vielleicht haben ihn auch die dortigen Opernaufführungen angezogen. Etwas anderes lockte ihn in das benachbarte Celle. Der dort residierende Herzog Georg Wilhelm von Braunschweig unterhielt eine Hofkapelle mit zumeist französischen Musikern — seine Frau war eine Hugenottin — und französischem Kapellmeister. Durch dessen Vermittlung gelang es Bach, die Werke der neueren französischen Komponisten kennenzulernen.

Aus dieser Zeit des Lernens datieren wohl die ersten Kompositionsversuche. Die erste Anstellung aber erhielt der Achtzehnjährige nach Absolvierung des Gymnasiums im Jahre 1703 auf Grund seines Violinspiels in der Hofkapelle des Herzogs Johann Ernst von Weimar. Die Lehrjahre waren zu Ende. Daran, daß Bach den Musikerberuf ergreifen würde, hat er wohl nicht einen Augenblick gezweifelt. Früh elternlos und auf sich selbst gestellt, hat er durch fremde Hilfe kaum jemals Förderung erfahren. Nur durch eigene Leistung kam er vorwärts. Eine glänzende Laufbahn war es nicht, die er beschritt. Um so höher lag das künstlerische Ziel, dem er zustrebte. Auf Weimar folgte noch im gleichen Jahre Arnstadt, das ihm die Organistenstelle antrug. Mit achtzehn Jahren saß er in Amt und Brot und an einer

neuen, vorzüglichen Orgel. Das Leben schien sich von der vorteilhaften Seite zeigen zu wollen.
Hier in Arnstadt setzt nun auch die Bachsche Produktion ein: Kantaten, Orgel- und Klavierwerke. Allein die Sehnsucht nach Anregung erfaßte ihn in dem abgelegenen Landstädtchen unwiderstehlich. So pilgerte er im Herbst 1705 nach Lübeck zu dem derzeit berühmtesten Meister der Orgel, zu Dietrich Buxtehude. Es waren entscheidende Einflüsse, die aus der herben und großen Kunst des damals schon Sechzigjährigen in die Seele des Zwanzigjährigen übersprangen. Buxtehude hätte Bach gern als seinen Nachfolger an der Marienkirche dabehalten. Bach aber kehrte zu Anfang des Jahres 1706 nach Arnstadt zurück. Kaum war er wieder da, gab es Verdruß mit dem Konsistorium. Allerdings, das Konsistorium hatte recht. Wenn wir heute wissen, daß Bach ein Genie war, so wußte es doch seine Arnstädter Kirchenbehörde noch nicht, und das kann man ihr nicht übelnehmen. Bach hatte seinen Urlaub um mehrere Monate überschritten, er wußte in seinem Kirchenchor keine Disziplin zu halten (auch später in Leipzig nicht), und er hatte wirklich mit einer „fremden Jungfer" in der Kirche musiziert — es war seine Base und spätere Gattin Maria Barbara gewesen. Die Hauptklage jedoch richtete sich — hier freilich versagte das musikalische Urteil, aber erging es anderen Größen besser? — gegen Bachs Orgelspiel. Er habe es zu frei behandelt, hieß es, „im Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele fremde Töne eingemischt, daß die Gemeinde darüber confundieret worden".
Es traf sich, daß im Frühjahr 1707 die Organistenstelle in Mühlhausen frei wurde. Die alte Reichsstadt galt als kunstsinnig, und Bach vertauschte das Spießbürgerstädtchen Arnstadt gern mit ihr. Auch verbesserte er seine Einnahmen wesentlich. Er bekam nämlich als Gehalt jährlich 85 Gulden, dazu „3 Malter Korn, 2 Klafter Holz und 6 Schock Reisig, beides vor die Tür gebracht, und 3 Pfund Fische". Das war für damals und für seinen Posten eine anständige Honorierung. Nun konnte er Maria Barbara heimführen.
Mit all seinem Können und seiner jungen Kraft ging er daran, die Kirchenmusik an der Blasiuskirche zu heben. Als Komponist wurde er anerkannt; der Rat nahm seine Vorschläge zur Erneuerung der Orgel willig an. Aber bald mußte Bach erkennen, daß er infolge der pietistischen Einstellung seines Pastors den Endzweck einer „regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehren" nicht werde erreichen können.

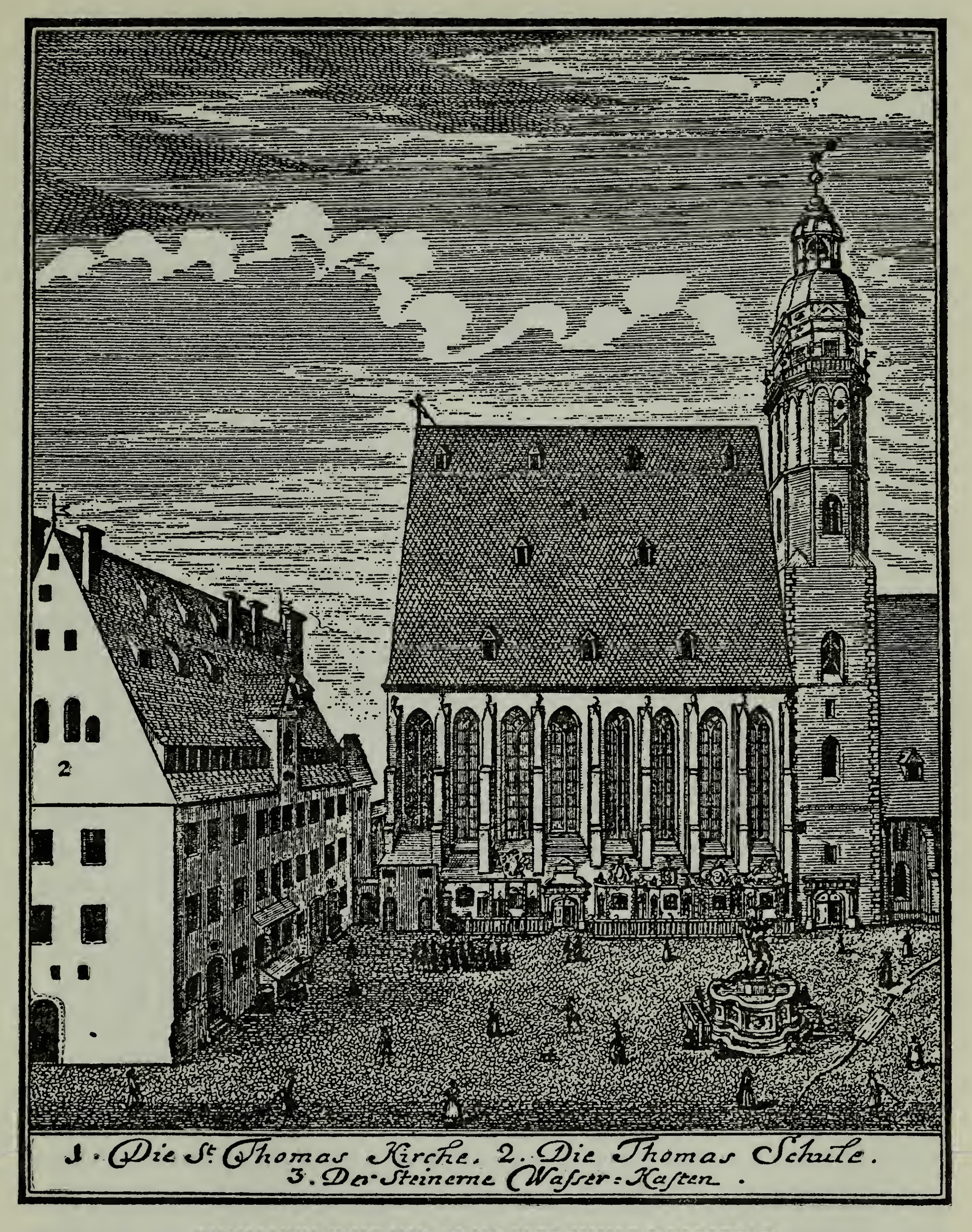
So war er froh, als er ein Jahr später als Hoforganist an der Schloßkirche und als Kammermusikus wieder in Weimar Fuß fassen konnte, am Hofe eines gebildeten und vornehmen Fürsten, des Herzogs Wilhelm Ernst. Seine Position war nicht schlecht, das Gehalt reichte aus (von 1713 an betrug es 285 Gulden), die Orgel, die ihm zur Verfügung stand, war leidlich gut. Er hat sie fleißig benutzt; in diesen Jahren wurde er ganz eins mit seinem Lieblingsinstrument. Die Wanderjahre waren zu Ende, das Schöpferische seines Geistes konnte sich entfalten.
Bach fing an, bekannt zu werden und galt allmählich als der erste Orgelvirtuos weit und breit. Ein angenehmes Erlebnis, das ihm in Dresden widerfuhr, half den jungen Ruhm weiter ausbreiten. Zwei Parteien, die sich gegenseitig befehdeten, eine deutsche und eine französische, veranstalteten, Bachs Anwesenheit benutzend, einen musikalischen Wettstreit zwischen ihm und dem gefeierten französischen Virtuosen Marchand. Der ganze Hof war versammelt, und jede der Parteien freute sich schon auf die Niederlage der anderen. Bach, seiner Sache sicher — es sollte jede beliebige musikalische Aufgabe aus dem Stegreif am Klavier gelöst werden —, erwartete den Gegner. Jedoch dieser, der sich vorher Bachs Spiel heimlich angehört hatte, hatte es vorgezogen, sich „französisch" aus dem Staube zu machen. Und Bach soll an jenem Abend, frei phantasierend, sich selber übertroffen haben.
Bis zum Jahre 1717 blieb Bach in Weimar. Auch hier gab es leider zuletzt einen Mißklang. Bei der Neubesetzung des Hofkapellmeisterpostens, der durch Tod frei geworden war, wurde er übergangen; die Stelle erhielt der unbedeutende Sohn des Verstorbenen. Darüber begreiflicherweise verstimmt, ergriff Bach die erste Gelegenheit, fortzukommen. Es traf sich, daß der junge Fürst Leopold von Anhalt-Köthen einen Kapellmeister suchte. Bach forderte in unbotmäßiger Eile seine Entlassung, die ihm der Herzog zwar bewilligte, ihn aber vorher noch vier Wochen in Arrest steckte.
Die neue Stellung in der kleinen Residenz war in persönlicher Hinsicht sehr angenehm, da der neue Brotherr, sympathisch im Wesen, dazu kunstbegeistert und gut gebildet, wußte, was er an seinem Kapellmeister hatte. Aber die Pflichten des Amtes waren nicht restlos befriedigend. Denn da der Hof reformiert war, fiel die Kirchenmusik überhaupt fort. Dieser Umstand hatte aber auch wiederum seine gute Seite, da sich Bach um so mehr der Komposition von Instrumentalwerken widmen konnte. So sind die Köthener Jahre für den Aufbau des Bachschen Lebenswerkes von größter Wichtigkeit gewesen. Es ist, als ob sie schicksalsmäßig zu

diesem Zwecke und an dieser Stelle eingeschaltet worden wären. — Im Jahre 1720 traf ihn ein schwerer Schlag. Seine treue Maria Barbara wurde ihm plötzlich entrissen. Als er mit seinem Fürsten von einer Reise zurückkehrte, fand er nur mehr ihr Grab. Anderthalb Jahre später entschloß er sich, seinen vier Kindern, einer Tochter und drei Söhnen, eine neue Mutter zu geben. Anna Magdalena, Tochter des Hof- und Feldtrompeters Wülcken in Weißenfels, wurde ihm eine hingebende Lebensgefährtin. Für so manche Unbilden, die das Leben ihm antat, entschädigte es ihn mit einem harmonischen, gesegneten Ehe-, mit einem vollendet glücklichen Familienleben. Wie die erste, war auch die zweite Gattin musikalisch sehr befähigt; Anna Magdalena wurde trotz des Hauswesens, dem sie vorstand und das sich ständig vergrößerte, ihrem Mann allmählich eine unentbehrliche Mitarbeiterin. Sie gewöhnte sich später in Leipzig daran, für die Sonntagskantaten die Stimmen herauszuschreiben, besorgte auch manche Reinschrift ganz selbständig. Ihre Notenschrift wurde schließlich derjenigen Bachs so ähnlich, daß erst Spitta den Unterschied zwischen beiden herausgefunden hat.

Auf die Dauer entbehrte Bach doch die Arbeit an der Orgel. Er fing an, Umschau nach einem Organistenposten zu halten. Die Aussichten, in Hamburg angestellt zu werden, das ihn mit seinem immer noch reichen Musikleben besonders anzog, zerschlugen sich, obwohl Bach beim Probespielen alle Hörer zur Bewunderung mitgerissen hatte. Auch der alte, fast hundertjährige, aber noch ungebrochene Adam Reinken war zugegen gewesen. Als Bach den Choral (An Wasserflüssen Babylons) „fast eine halbe Stunde lang nach ächter Orgel-Art variiert" hatte, war der alte Meister auf ihn zugetreten und hatte gesagt: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben. Ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." Bald darauf ist er gestorben.

1722 wurde das Thomaskantorat in Leipzig durch den Tod Johann Kuhnaus frei. Kuhnau stand in der ersten Reihe der Komponisten seiner Zeit; er hatte dem Leipziger Posten sein Ansehen in der musikalischen Welt erhalten. Der Rat der Stadt zögerte, Bach zu holen, denn er hatte Kandidaten, deren Namen mehr Geltung hatten als derjenige Bachs: Telemann in Hamburg und Graupner in Darmstadt; und Bach zögerte, weil er sich nicht leichten Herzens aus einem Hofkapellmeister in einen einfachen Kantor zurückverwandeln mochte. Endlich siegte über seine Bedenken die Sorge um angemessene Erziehungsmöglichkeiten für die heranwachsenden Söhne, auch wurde ihm seine Position als sehr günstig hingestellt.

Dem Rat sagten die anderen Bewerber ab. So erhielt Bach am 5. Mai 1723 seine Ernennung. Am 31. Mai wurde er in sein neues Amt eingeführt.
Mit frischem Mut und großen Erwartungen fuhr der 38jährige Meister nach herzlichem Abschiede von Köthen — Leopold von Anhalt und Bach blieben Freunde bis zu des Fürsten Tode — in den neuen Hafen seines Lebensschiffleins ein. Handel und Geistiges waren in gleicher Weise in Leipzig rege. Würden sich die Hoffnungen, die der zu voller, anerkannter Meisterschaft Herangereifte im Herzen trug, erfüllen? Die inneren, auf Gestaltung alles dessen gerichteten, was seiner schaffensdurstigen Seele vorschwebte, in reichstem Maße, die äußeren aber, das Begehren nach sorglosen, unbeeinträchtigten Arbeitsmöglichkeiten, nur zum geringen Teile.
27 Jahre, bis zu seinem Tode, hat Bach in Leipzig gewirkt und die Kantorwohnung im linken Flügel der Thomasschule innegehabt. Die Enttäuschung stellte sich bald ein. Denn man lebte in Leipzig um ein Beträchtliches teurer als in den kleinen Landstädten, in denen er bisher hausgehalten hatte. Dafür war das Gehalt mäßig: etwas über 100 Taler im Jahr. Die übrigen Einnahmen, die man „Akzidentien" nannte — also Honorare für besondere Anlässe, etwa Musikaufführungen bei Hochzeiten, Leichenbegängnissen u. dgl. —, flossen unregelmäßig. Für eine Hochzeitsmusik war der höchste Satz 2 Taler, für ein Leichensingen, wobei Bach bei Wind und Wetter mit seinen Schulsängern im Zuge mitzustapfen hatte, nur 1 Taler 15 Groschen. Es heißt, daß die Leipziger wohl Gefallen an der Musik hatten, aber nicht gern Geld dafür ausgeben wollten. Manche Brautpaare drückten sich um die hohen Kosten herum und ließen sich lieber einfacher und billiger in einer benachbarten Dorfkirche kopulieren. Oder es gab Jahre mit so „gesunder Luft", wie Bach einmal seinem alten Freunde Erdmann klagte, daß die Leute in Leipzig nicht sterben wollten!
Die Einkünfte blieben sich die Jahre hindurch gleich, der Hausstand aber wuchs. Dreizehn Kinder waren es schließlich, die satt gemacht, gekleidet, unterrichtet, nacheinander versorgt sein wollten. Hätten beide Eheleute nicht so gut zu rechnen verstanden, so hätten Bachs Wohnung und Haushalt nicht den wohlanständigen, gut bürgerlichen Eindruck machen können, den sie in Wirklichkeit hervorriefen. Bach besaß sogar eine kleine Sammlung vorzüglicher Musikinstrumente und eine gute Haus- und Notenbücherei.
Mit Unterricht ist Bach nicht gerade überbürdet gewesen. Aber es mag viel Zeit gekostet haben, wenn er neben den Obliegenheiten als Kantor — also Leitung und



THOMASKIRCHE UND THOMASSCHULE IN LEIPZIG

Stich von Johann Gottfried Krügner d. Ä.

Einstudierung der sonntäglichen Aufführungen — die begabteren Gymnasiasten auch im Violin-, Orgel- und Klavierspiel unterweisen mußte. Von der Verpflichtung, den Quartanern und Tertianern Latein beizubringen, kaufte er sich nach ein paar Jahren los. Die Überwachung der Musik in der Nikolaikirche aber und die Mitwirkung als akademischer Musikdirektor bei den Festakten der Universität mußte er beibehalten. Wenn sich das alles wenigstens reibungslos vollzogen hätte! Aber fortgesetzt gab es Einsprüche, wenn nicht von seiten des Konsistoriums, dann von seiten des Stadtrates: Kleinlichkeiten, Ärger, Plackereien! Über die Kompetenzstreitigkeiten der beiden Behörden, denen er unterstellt war, wußte er sich noch am besten hinwegzusetzen. Wenn sich beide nicht einigen konnten, tat er einfach, was er wollte. Das Schlimmste waren die Zustände an der Thomasschule. Unter dem alten Rektor Ernesti, der der Schule schon seit 1684 vorstand, war die Disziplin ganz heruntergekommen. Die besseren Bürger gaben ihre Kinder deshalb lieber anderswohin. Dadurch sanken die Einnahmen an Schulgeld. Die Inhaber der vielen Freistellen im Alumnat waren auf das Umsingen in den Straßen angewiesen, was wieder den geordneten Unterricht beeinträchtigte. Wie sollte Bach, der sowieso nicht Disziplin zu halten verstand, den verwilderten jungen Burschen Respekt einflößen. Das eine Mal wurde er heftig, das nächste Mal ließ er alles gehen, wie es wollte. Es gab dieserhalb einige sehr ernste Konflikte, die vor dem Rate der Stadt ausgetragen werden mußten. Das Schulgebäude war alt, schmutzig und verwahrlost. Das wurde erst durch den Umbau von 1731 besser. Alles in allem, Bach mußte sein Brot sauer verdienen und viele Bitternisse und Demütigungen hinunterschlucken. Das Geständnis an Erdmann: „Es ist hier eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit, mithin in fast stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß“, spricht eine beredte Sprache. Es tut uns weh, wenn wir uns Bach so umgeben von Alltag und Widerwärtigkeit vorstellen müssen. Ein anderer hätte wahrscheinlich mit knapper Not seine Berufspflichten erfüllt. Es ist ein Zeichen des Genies, daß es die Kraft des Geistes über all die nervenverbrauchenden Lappalien emporhalten konnte. Die Kraft und dazu den Fleiß. Goethe hat geäußert, das Genie dokumentiere sich in erster Linie durch Fleiß. Das Wort bewahrheitet sich bei Bach wunderbar. In all den Mühsalen des äußeren Lebens schuf er eine schier unübersehbare, unbegreifliche Fülle von Meisterwerken, von denen es heißt, ein Notenschreiber hätte ein ganzes Leben lang zu tun, sie abzuschreiben.

Einen gewissen Rückhalt gab ihm die Verleihung des Titels eines Hofkompositeurs



JOHANN SEBASTIAN BACH (um 1715)
Gemälde, wohl von Johann Ernst Rentsch a. Ä.



DIE THOMASKIRCHE IN LEIPZIG



DAS INNERE DER THOMASKIRCHE IN LEIPZIG



ANSICHT VON LEIPZIG MIT THOMASKIRCHE UND THOMASSCHULE (UM 1736)
Stich von C. F. Boëtius

seitens des Dresdener Hofes im Jahre 1736. Drei Jahre hatte er auf die Beantwortung seines Gesuches warten müssen. Dem Gesuche aber waren Kyrie und Gloria der h-Moll-Messe beigefügt gewesen! Gegen Ende seines Lebens, 1747, sollte ihm endlich eine schöne Genugtuung für jahrelange Plage werden. Wie gewöhnlich, kam jedoch die Ehrung von einer ganz anderen Seite wie die Mißhelligkeiten. Sie kam zudem völlig unerwartet. Sein zweiter Sohn, Philipp Emanuel, war Kammermusikus und Cembalist in Potsdam geworden. Durch ihn ließ König Friedrich den Meister zu sich einladen. Bach wurde mit Hochachtung und Güte empfangen; er mußte erst die neuen Silbermannschen Flügel probieren, dann bat Bach den König um ein Thema, das der Meister in freier Phantasie entwickelte. Am nächsten Tage spielte Bach öffentlich in der Heiliggeistkirche in Potsdam, am folgenden Abend wieder beim König. Friedrich schlug vor, Bach möchte über das vorgestrige Thema eine Fuge von sechs Stimmen improvisieren. Aber Bach erklärte dem König freimütig, das Thema eigne sich nicht für eine sechsstimmige Fuge, und bat, ein eigenes Thema wählen zu dürfen. Friedrich war musikalisch genug, um einzusehen, daß Bach recht hatte. Je länger Bach spielte, desto hingerissener war der König. Sicherlich hat er sich, in dessen Leben die menschlich anziehenden Züge nicht gerade in der Überzahl anzutreffen sind, bei dieser Begegnung von seiner sympathischsten Seite gezeigt. Der Musiker in ihm hatte das Ingenium des andern erkannt! Für Bach aber wurde das Potsdamer Erlebnis zum zweiten — und letzten — äußeren Höhepunkt in seinem ärmlichen und kargen Erdendasein.
Die Dankbarkeit, mit welcher er die Anerkennung von berufener und verehrter Seite empfand, brachte er unverzüglich zum Ausdruck. Nach der Rückkehr arbeitete er Friedrichs Thema zu einer Folge von Fugen und Kanons aus. In die Mitte stellte er eine Triosonate für Flöte, Geige und Cembalo. Das „königliche" Thema war in jedem der Stücke gegenwärtig. Die Folge endete in einem Ricercar, einer sechsstimmigen Fuge über das Potsdamer Thema. Es hatte ihm keine Ruhe gelassen, es doch noch zu bändigen. Am 7. Mai hatte Bach vor dem König gespielt. Die fertige Komposition konnte bereits am 7. Juli (sauber gestochen!) nach Potsdam abgehen. Als Titel hatte Bach „Musikalisches Opfer" darüber gesetzt, mit welchem Worte er seine bescheiden-stolze Huldigung andeuten wollte.
Es war Bachs letztes größeres Werk, das er vollendete. Ein altes Augenübel plagte ihn. Die Operation mißlang, und die Nacht völliger Erblindung umgab in den letzten Monaten den Alternden. Gewaltiger aber nur umrauschten ihn die Töne und

stärkten die gläubige Zuversicht seines Innern, drüben in Gnaden aufgenommen zu werden. Bis zuletzt arbeitete er an seinem schwierigsten und tiefsinnigsten Werk, der „Kunst der Fuge". Den Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöten sein" diktierte er seinem Schüler und Schwiegersohn Altnikol wenige Tage vor seinem Tode in die Feder. Aber er gab ihm einen andern, auf die gleiche Melodie gesungenen Text bei, der da lautet:

„Vor Deinen Thron tret' ich hiermit,
O Gott, und Dich demütig bitt':
Wend' Dein genädig Angesicht
Von mir betrübtem Sünder nicht."

Das war sein Sterbegebet. Bach starb an den Folgen eines Schlaganfalls am 28. Juli 1750, abends, im 66. Lebensjahre. —

Die Beisetzung erfolgte am 31. Juli auf dem Johannisfriedhof. Die Trauer war ehrlich, wenn man auch die wahre Bedeutung des Verstorbenen nicht erkannte. Bach galt seinen Zeitgenossen als einer in einer großen Reihe, nicht als mehr. In der „Mizlerschen Musikalischen Sozietät" in Leipzig, einer gelehrt-musikalischen Gesellschaft, deren Mitgliedschaft Bach erst 1747 erworben hatte — wir verdanken ihr das bekannteste Bachporträt, es wurde für diesen Eintritt gemalt —, beging man Bachs Tod mit einem allegorischen „Singgedicht", aus welchem ein paar der gutgemeinten und unbeholfenen, aber in ihrer Ausdrucksweise so zeitcharakteristischen Verse mitgeteilt sein mögen:

„Dämpft, Musen, euer Saitenspiel!
Brecht ab, brecht ab die Freudenlieder!
Steckt dem Vergnügen itzt ein Ziel:
Und singt zum Trost betrübter Brüder.
Hört, was euch das Gerüchte bringt,
Hört, was für Klagen Leipzig singt.
Es wird euch stören:
Doch müßt ihr's hören." —

Worauf „Leipzig" auftritt:

„Der große Bach, der unsre Stadt,
Ja der Europens weite Reiche
Erhob, und wenig seiner Stärke hat,
Ist — leider! eine Leiche."

Das Wesen Bachs war im Grunde lautere Güte. Das lassen auch die vorhandenen Porträts erkennen. Einem Künstler von Rang, der der Nachwelt die Züge seines Antlitzes überliefert hätte, ist Bach leider nicht begegnet. Alle Porträts, soweit sie überhaupt authentisch sind, sind braver Durchschnitt. Aber wir können seine Erscheinung rekonstruieren. Im Jahre 1894, als der alte Johannisfriedhof aufgelassen wurde, fand man, da die Stelle des Grabes im Kirchenbuche genau bezeichnet war, Bachs Schädel. Bach war mittelgroß und von gedrungener Statur. Das mächtige Haupt saß auf breiten Schultern. Der Schädel weist einen starken Unterkiefer auf, wie ihn Menschen von großer Energie haben, eine fliehende Stirn, niedrige Augenhöhlen und, Sitz des musikalischen Ingeniums, einen mächtigen Stirnnasenwulst. In den Weichteilen des Gesichtes sind diese Besonderheiten jedenfalls auch stark hervorgetreten und haben der Physiognomie bedeutende und einmalige Züge verliehen. Es mag auch der Fall gewesen sein, daß sich erst beim Musizieren das Antlitz ganz vergeistigte. War er doch nicht eben das, was man eine Künstlernatur nennt. Nach außen hin schon gar nicht. Er hielt auf ein gepflegtes Äußere, und seinem Hausstand sah man nichts „Genialisches" an. Alles ging in bürgerlicher Ordnung vor sich, und Schulden hat der sparsame und gerechte Hausvater nie gehabt. Im Umgange mit anderen war er wohlwollend und zu Heiterkeit geneigt. Er liebte, Gäste im Hause zu haben, und zeigte sich dabei durchaus nicht kleinlich. Sogenannte Künstlerallüren waren ihm fremd. Gelegentlich konnte er unpünktlich sein. Wie viele gutmütige Menschen, die leicht aufbrausen, dann aber ebenso leicht wieder zu beruhigen sind, schaffte er sich durch seinen Jähzorn manchen vermeidbaren Ärger. Auch konnte er mit einem gewissen Starrsinn vermeintlichem Rechte nachgehen. Ein hervorstechender Zug seines Wesens war Bescheidenheit. Als ihn jemand überschwenglich wegen seines Orgelspiels lobte, sagte er: „Da ist eben nichts Bewunderungswürdiges. Man darf nur die rechten Tasten zur rechten Zeit treffen, so spielt das Instrument von selber." Das Gefühl für seine eigene Größe war ihm höchstwahrscheinlich fremd. Allerdings hielt er sich für einen Könner und wußte, daß seine Kompositionen gut waren. Ahnte er, daß sie turmhoch diejenigen aller anderen um ihn überragten? Die Leistungen der Kollegen und Schüler er-

kannte er gern an und setzte sich eher für sie ein als für seine eigenen. Beethoven und Wagner kämpften für ihre Werke. Dergleichen hat Bach nie getan. Unsterblichkeit hat er nicht gesucht. Ob seine Kompositionen leicht ausführbar waren oder ob die Hörer sie begriffen, darüber hat er sich keine Gedanken gemacht. Was er erfand, schrieb er in tiefer Gottesfurcht nieder, und nie unterließ er es, seine Partituren mit dem Vermerk S. D. G. (Soli Deo gloria) oder J. J. (Jesu juva) zu beginnen. Vor sein Orgelbüchlein setzte er den Spruch: „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren." Sogar der Unterricht in der Musik gehörte für ihn ins Gebiet des Religiösen. Darum schrieb er seinem Ältesten, Friedemann, auf das Notenbüchlein: In nomine Jesu. Alles das war ihm nicht Formel, wie sie etwa aus der Gewohnheit der Zeit abgeleitet werden könnte, sondern innerstes Bedürfnis. Ganz von selber wurde so die Mehrzahl seiner Schöpfungen zu religiösen Bekenntnissen. Was Amt und Berufspflicht ihm vorschrieben, deckte sich mit dem, was das eigene Herz ihm eingab. Wohl gehörte er dem orthodoxen Luthertum an, aber seine musikalischen Offenbarungen entfernen sich davon zu einer tief gefühlsmäßigen Mystik, einer bald heiteren, bald schmerzlichen Todessehnsucht und Todesverklärung. Er lebte im felsenfesten Glauben an das Erlösungswerk seines Herrn und Heilandes, Zweifel hegte er nur darüber, ob er selber werde vor ihm bestehen können.

Bachs Musik ist Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie sah die deutsche Musik jener Zeit aus? — Wenn wir den Deutschen von damals den Vorwurf machen, daß sie sich allzusehr an die ausländische Dichtung gehalten haben, so vergessen wir eines: es gab ja eine nationale Dichtung in Deutschland kaum mehr oder noch nicht wieder. Es ist durchaus verständlich, daß man in unserem politisch und kulturell so uneinheitlichen Vaterlande die Superiorität der anderen Völker anerkannte, die die Periode ihrer Klassiker schon hinter sich hatten wie die Spanier oder die wie die Franzosen mitten in der Blüte ihrer klassischen Dichtung standen. Bei der gefährlichen Begabung des Deutschen für das Fremde mußten sich die Blicke also ganz von selber mit Neid und Bewunderung auf das westliche Nachbarland richten. — Bei der Musik lagen die Verhältnisse ähnlich. Nur war für sie nicht Frankreich, sondern Italien das klassische Land. Italien war um 1700, während

Frankreich in Dichtung und Architektur seine heroische Periode zur Ausbildung brachte und die Hegemonie erstrebte, in der Musik noch immer das führende Land Europas. Die Instrumentalmusik dieser Zeit hat ihre Wurzeln in Italien. Desgleichen die monodische Gesangskunst, die die Grundlage für Oper und Oratorium ist. Bis in unsere Gegenwart werden Charakter und Tempo eines Musikstückes italienisch bezeichnet, ein Gebrauch, der längst international geworden ist und es wohl auch bleiben wird. Auch die Benennung der Instrumente geschieht mit Lehnwörtern aus der italienischen Sprache.

Bach verschloß sich weder dem französischen noch dem italienischen Einfluß. Er wußte um den gravitätischen Pomp der französischen Orchester-Ouvertüre, die von Lully, dem Klassiker der französischen Musik, kam, und um die feinziselierte Gesellschaftskunst der französischen Cembalomeister (Clavecinisten). In Anna Magdalenas Musikbuch trug er ein Stück des großen François Couperin eigenhändig ein. Er kannte aber auch die italienischen Orchesterkonzerte; ihren Meister Vivaldi arbeitet er nach; ein „italienisches Konzert" versetzt er aufs Cembalo. Arie und Rezitativ waren ihm in ihrer typischen Ausdruckssprache vertraut. Aber Bach gab sich dem Fremden nicht rückhaltlos hin; er arbeitete es in sich hinein und schmolz es in dem Feuer seiner eigenen Schöpfungskraft um. Er blieb immer er selbst.

Die deutsche Musik der Zeit hatte in Georg Philipp Telemann, dem Hamburger Kirchenmusikdirektor und zeitweiligen Opernleiter, einen ihrer Hauptvertreter. Er war mit Bach befreundet und Pate seines Sohnes Ph. E. Bach. Lange vergessen, ja verachtet, wird der treffliche Meister erst heute wieder nach Gebühr geschätzt. Er beherrschte sein Handwerk wie kaum einer, hatte eine lebendige Erfindungskraft, war in allen Formen und Stilen zu Hause. Aber er war ein Talent, kein Genie. Darin konnte es nur einer mit Bach aufnehmen: G. F. Händel, der sein eigentlichster Zeitgenosse war. Sie sind beide im Frühling 1685 geboren; der Wurzelboden ihres Könnens ist die Kunst der deutschen Kantoren und Organisten. Aber Händel verschrieb sich der Oper, ging nach Italien und wurde dort der gefeiertste Opernkomponist seiner Zeit. Von da führt sein Weg über Hannover nach England. Umgeben von einem großen Chor von Anhängern und Widersachern kämpft er dort für die italienische Oper, unterliegt — und bleibt doch Sieger, indem er von der Oper zum Oratorium fortschreitet. Neben den Oratorien, die für das gesamte englische Bürgertum so etwas wie ein Nationalbesitz wurden, schuf er für sich,

für sein eigenes Spiel die Orgelkonzerte, für das Musizieren draußen und in großen Räumen die Concerti grossi, für das Haus Kammermusik und Klavierkompositionen. Händel will mit seiner Musik auf die Menschen wirken, Bachs Musik ist zum Lobe Gottes und „zur Rekreation des Gemütes" bestimmt. Merkwürdig ist, daß beide sich nie begegnet sind. Bach hatte den Wunsch, den andern, Ebenbürtigen, so gänzlich Verschiedenen, kennenzulernen; bei Händel kamen immer Hindernisse irgendwelcher Art dazwischen. So blieb der Wunsch der Zeitgenossen nach dem großen Augenblick, beide wetteifernd musizieren zu hören, unerfüllt.
An der Zahl der Werke, die er geschaffen, steht Bach hinter Telemann zurück. Dennoch ist sein Lebenswerk fast unübersehbar groß und mannigfaltig. Für Orgel schrieb er 6 Sonaten, 18 große und 8 kleine Präludien und Fugen, 26 große Einzelstücke (Präludien, Toccaten, Phantasien usw.), 4 große Choralvariationen, 5 Konzerte und 77 große Choralvorspiele — für Klavier je 15 zwei- und dreistimmige Inventionen, 6 Partiten, je 6 französische und englische Suiten, das „Italienische Konzert" und eine „Französische Ouvertüre", die Goldberg-Variationen, 7 Toccaten, das „Wohltemperierte Klavier" (2 Teile zu je 24 Präludien und Fugen), einige große Phantasien mit Fugen, das „Musikalische Opfer" und viele Einzelstücke —, für Einzelinstrumente 6 Sonaten für Violine ohne und 6 mit Klavierbegleitung, 6 Suiten für Violoncello solo und 3 Flötensonaten, 3 Sonaten für Viola da gamba, 2 für Violine, Flöte und Generalbaß, eine für zwei Violinen, 7 Stücke für Laute. Dann die Orchesterstücke: 7 Klavierkonzerte, 3 Konzerte für zwei, 2 für drei Klaviere und ein Konzert für vier Klaviere nach Vivaldi; 2 Konzerte für eine Violine, eines für zwei Violinen, die 6 Brandenburgischen Konzerte für verschiedene Besetzung, 4 Ouvertüren-Suiten, das „Musikalische Opfer" (mit wechselnder Besetzung) und die „Kunst der Fuge" (unvollendet hinterlassen). Dazu die Vokalmusik: die große Messe in h-Moll, 4 kleine Messen, 5 Sanktus, das Magnifikat; die beiden Passionen nach Matthäus und Johannes (die Markuspassion ist verloren; die Lukaspassion unecht); das Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium, die Trauerode auf den Tod der Königin von Sachsen; 8 Motetten, nicht weniger als 200 Kirchenkantaten (davon sind etwa 100 erhalten) und eine Reihe geistlicher Lieder. An weltlichen Vokalkompositionen finden sich neben diesen vielen geistlichen „nur" 20 Kantaten (darunter die sogenannte Kaffeekantate und die Bauernkantate). Manches ist außerdem verlorengegangen. —
Man ersieht aus dieser Übersicht die Minderzahl der weltlichen Kompositionen.

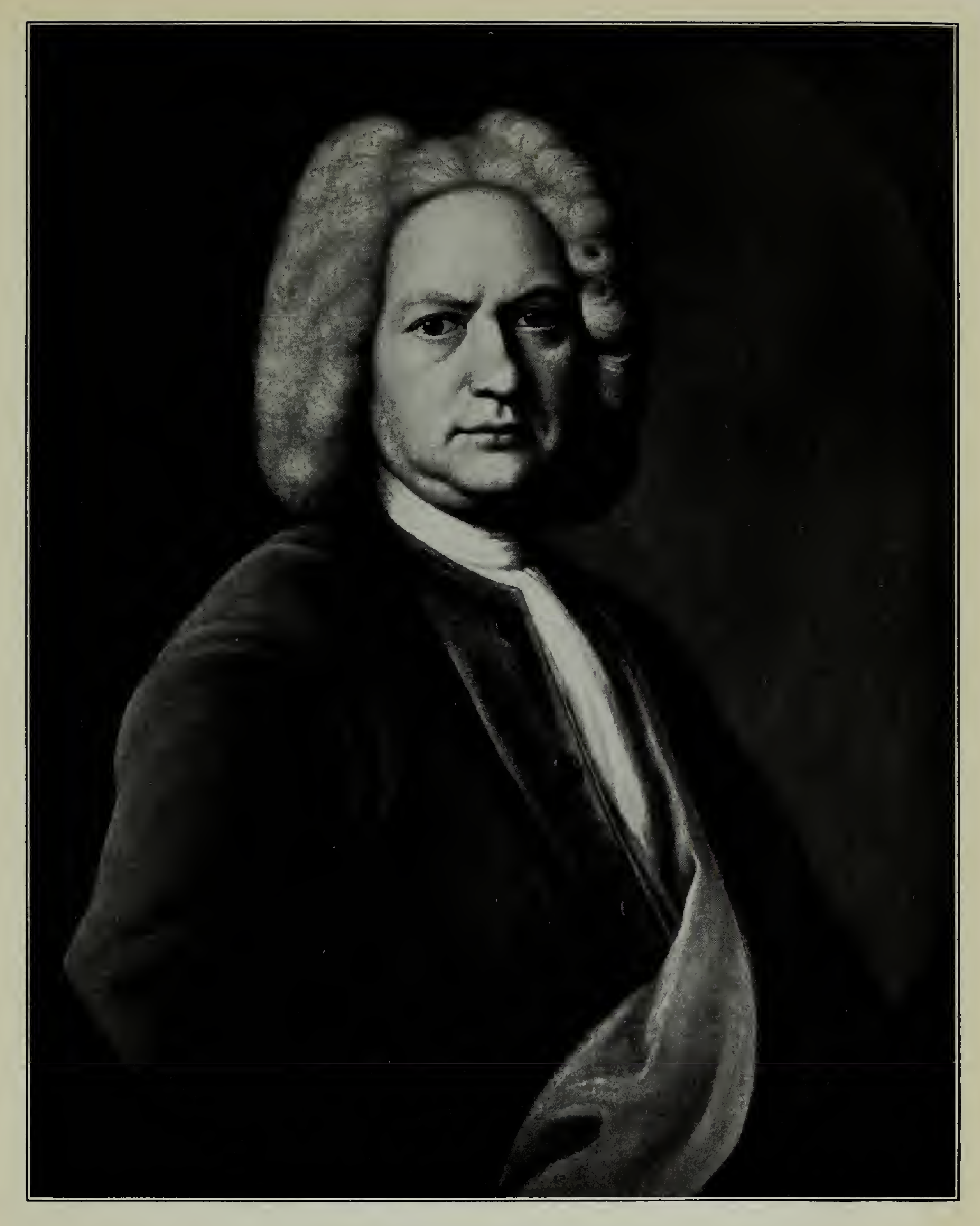
Die weltlichen Kantaten sind auf Bestellung gearbeitet; sie haben meist den Charakter von Gelegenheitskompositionen. Wenn sich auch die ganze Summe der Werke auf fünfzig Jahre verteilt, bleibt für das einzelne Jahr genug übrig. Die stärkste Produktionskraft entfaltete Bach in den Weimarer, Köthener und ersten Leipziger Jahren. In den letzteren war es keine Seltenheit, daß monatelang hintereinander Sonntag für Sonntag eine neue Kantate aufgeführt werden konnte. Im letzten Jahrzehnt ließ die Schaffenskraft etwas nach, war aber bis zum Ende lebendig. Die zunehmende Schwäche der Augen hinderte ihn und war wohl die Hauptursache des Nachlassens. Für die meisten anderen wäre auch die Leistung der letzten Jahre noch reichlich normal gewesen. Und in der Qualität ist keinerlei Nachlassen zu verspüren. Das obenerwähnte Ricercar im „Musikalischen Opfer" aus dem Jahre 1747 und die „Kunst der Fuge", an der Bach bis in seine letzten Lebenstage arbeitete, gehören zu den kunstvollsten, in Erfindung und Technik vollendetsten Werken der musikalischen Weltliteratur. Und noch der letzte Orgel-Choral des Erblindeten ist ein Meisterstück der Satzkunst.

Nun ist es für den ungeschulten Hörer kaum möglich, in dieser Fülle von Werken den chronologischen Ablauf, geschweige die Entwicklung zu erkennen. Sie klingen ihm alle mehr oder weniger gleich. Das gilt hauptsächlich für die Klavier- und Orgelwerke, wohl auch für die Kantaten. Beispielsweise wird eigentlich nur der Musiker imstande sein, die zwanzig Jahre Zwischenraum zwischen den beiden Teilen des Wohltemperierten Klaviers ganz herauszuhören. Während jeder Durchschnittskonzertbesucher den Unterschied zwischen frühen und späten Sonaten oder Quartetten von Beethoven sofort spürt (obwohl beides „Beethoven" bleibt, nur der Stil hat sich verändert). Im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, den der in der Mitte der dreißiger Jahre stehende Meister schrieb, stehen Stücke von einer tiefen, abgeschlossenen Reife, und umgekehrt im zweiten Teil, der Schöpfung eines durch manche Schicksale und Erfahrungen gegangenen hohen Fünfzigers, solche von fast jugendlicher Heiterkeit. Wer vermöchte in ihnen ohne weiteres die abgeklärte Lebensweisheit wahrzunehmen, die wirklich in ihnen steckt! Es gibt aber daneben in beiden Teilen Stücke voll eines grüblerischen Sinnes, die gar keine Rückschlüsse auf das Alter oder die relative Reife des Künstlers zulassen. — Solch gewaltige Schöpfungen wie die Matthäuspassion oder die h-Moll-Messe dagegen wirken auch auf den Laien ganz unmittelbar als Offenbarungen eines reifen Genius. Doch ist hier das deutende Wort wohl die größte Hilfe.

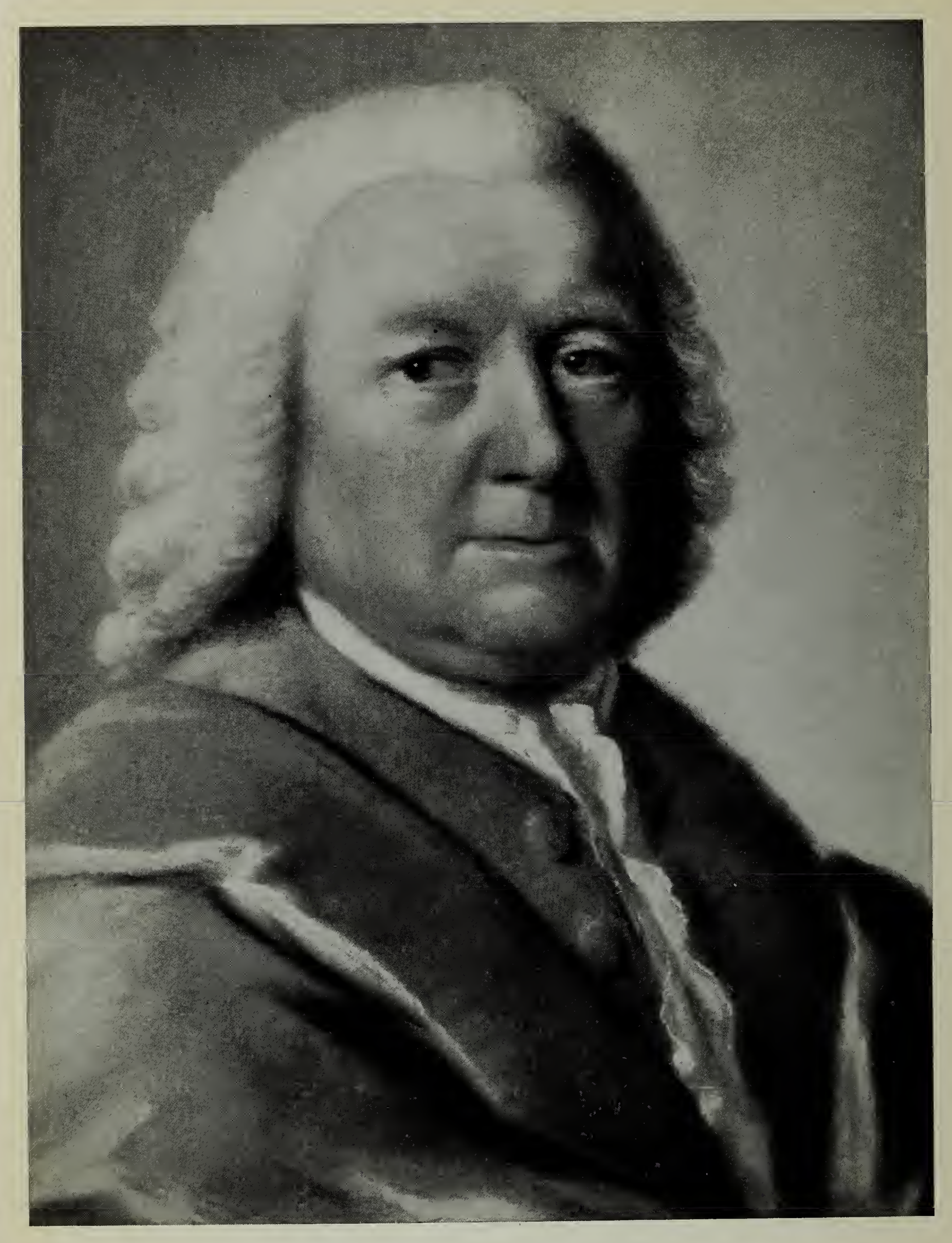
Dem Wesen Bachscher Musik wird man näherkommen, wenn man sich die Chronologie der Werke vergegenwärtigt. Es lassen sich in Bachs Schaffen vier Entwicklungsperioden aufweisen, die mit seinem äußeren Lebensgang übereinstimmen. Am Anfang ist auch Bach wie jeder werdende Meister von anderen, ihm vorangegangenen Größen abhängig und beeinflußt. So schauen ihm in der Zeit der Jugend, die wir bis zum Antritt des Weimarer Amtes rechnen dürfen, also bis zum Jahre 1708, Pachelbel und Buxtehude über die Schultern. Namentlich des letzteren Art, auf der Orgel die Möglichkeiten des Instrumentes durch Abwechslung und Färbung, Licht und Schatten auszunutzen, hat auf Bachs Kunst nachhaltig eingewirkt. Aber Bach fühlte selbst, daß er noch anderer Vorbilder bedürfe; und diese fand er bei den Italienern. In erster Linie bei dem Altmeister der Orgel und Stammvater aller späteren Organisten, bei Girolamo Frescobaldi (1583—1644). Von ihm lernte er Klarheit und Plastik in das Gewebe der Stimmen zu bringen; ähnliches verdankte er süddeutschen Meistern wie Froberger, Kerll, Pachelbel und Joh. Kaspar Ferdinand Fischer.

Bei der Sichtung und Ordnung der Bachschen Werke, besonders der Orgelwerke, bestand die größte Schwierigkeit darin, daß die Originalmanuskripte, soweit sie überhaupt vorhanden waren, uns undatiert überkommen sind. Das meiste ist uns nur durch Abschriften bekannt geworden. Es ist das unvergängliche Verdienst Spittas, mit feinem Verständnis und richtigem Gefühl erst eine Chronologie zusammengestellt zu haben. Geradezu als ein Wunder ist es anzusehen, daß überhaupt verhältnismäßig wenig verloren ist. Denn das Lebenswerk Bachs weist keine Lücken auf. Seine frühen Arbeiten, die ihm als Jugendarbeiten nicht mehr wichtig waren, hat er gelassen, wie sie hingeschrieben waren. An den späteren, den Meisterwerken, hat er gefeilt und verbessert. Dieser Umstand hat wertvolle Hinweise für die Datierung gegeben, er zeigt uns aber auch, daß sogar ein Bach, dessen Werke wie aus einem Guß vor uns dastehen, das göttliche Geschenk jeweils nicht auf einmal empfing. Auch Bachs Schöpfungen sind erarbeitet!

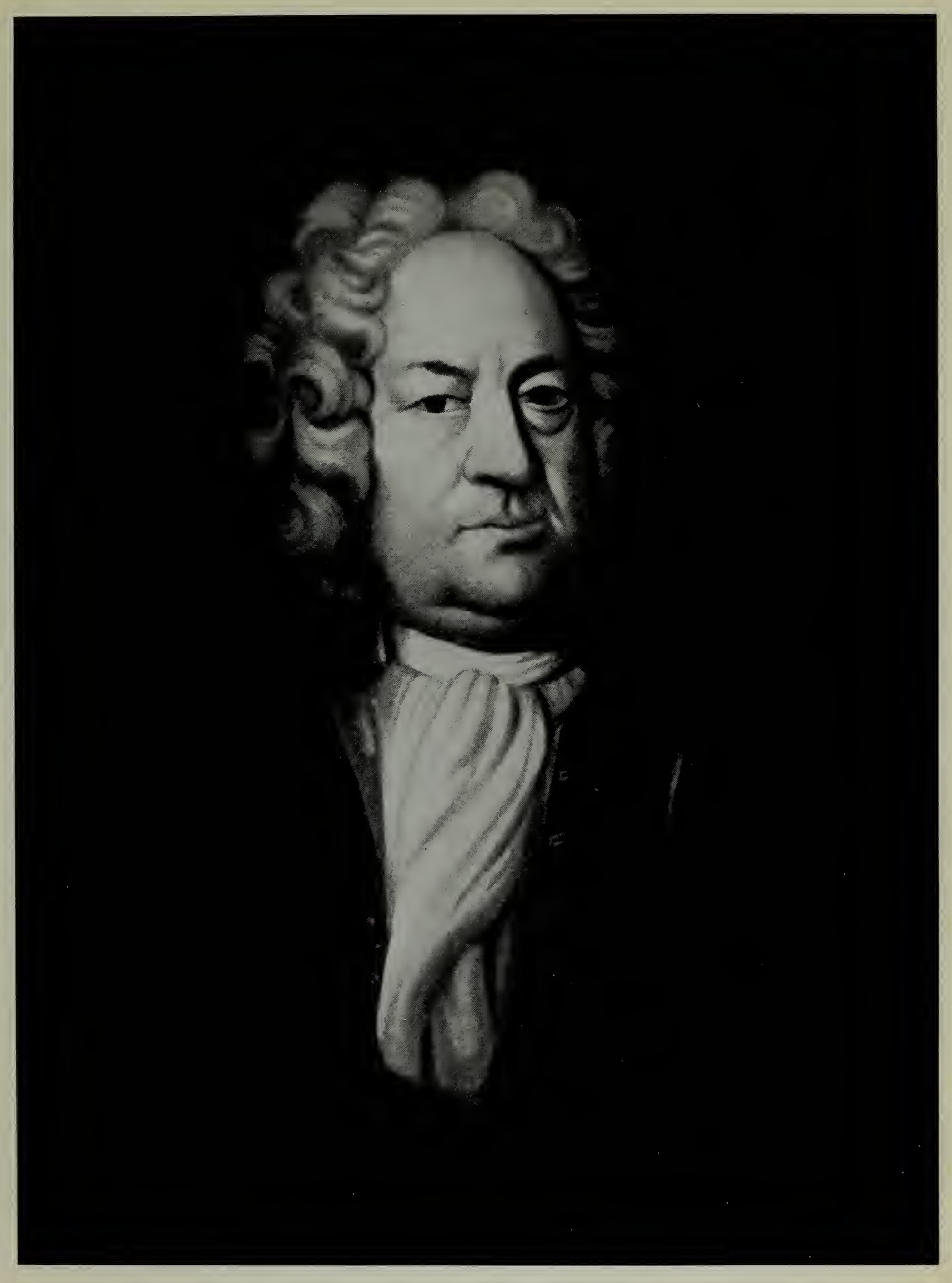
Die zweite Schaffensperiode ist die Weimarer Zeit — von 1708—1717. Sie ist die große Epoche seiner Orgelkunst. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt", berichtet später Ph. E. Bach. Welcherart waren diese Werke? In Weimar begann Bach das „Orgelbüchlein" zusammenzustellen, „worinnen einem anfahenden



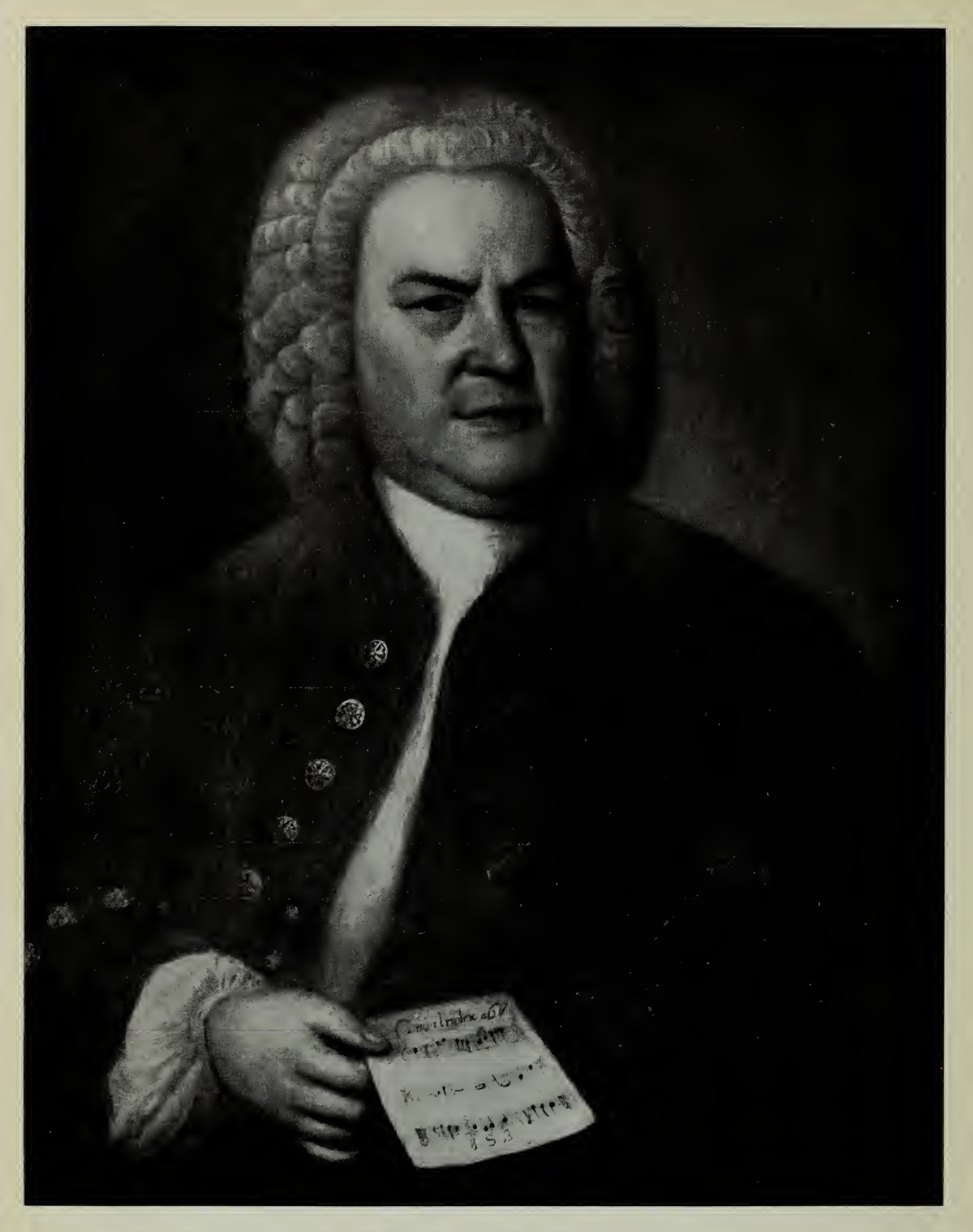
JOHANN SEBASTIAN BACH (1720)
Gemälde von Johann Jakob Ihle



JOHANN SEBASTIAN BACH (um 1736)
Pastellbild von Gottlieb Friedr. Bach



JOHANN SEBASTIAN BACH (um 1740)
Gemälde eines unbekannten Meisters



JOHANN SEBASTIAN BACH (1748)
Gemälde von Elias Gottlieb Haußmann

Organisten Anleitung gegeben wird auf allerhand Art einen Choral durchzuführen". Die Ordnung folgte dem Kirchenjahr. Für 164 Choräle war der Raum eingeteilt; 45 sind ausgeführt. Der Choral steht mit zwei Ausnahmen in der Oberstimme, meist sparsam verziert. Die übrigen Stimmen legen in einer oft unbegreiflich kühnen Sprache der Motivsymbole und der Klänge den innern Gehalt aus. Die nicht an den Choral gebundenen Orgelwerke Bachs zeigen, welche Höhe er in der Beherrschung des königlichen Instruments erreicht hatte. Die Auseinandersetzung mit italienischer Musik (Vivaldi, Corelli) gab seiner Polyphonie „eine bisher unbekannte Wärme, Lebendigkeit und Intensität" (Besseler). In der Doppelheit von Präludium und Fuge ist das Präludium ein freies Spielstück, das die Gedanken in lockerer Folge aufstellt und wieder auflöst. Das Thema der Fuge konzentriert den erwünschten Gehalt in der ausgewogenen Gestalt eines einzigen Themas, das dann mit allen Mitteln der kontrapunktischen Kunst durchgeführt wird. Oft steht auch die Fuge allein (wie z. B. die berühmte kleine g-Moll-Fuge). Mit ihr vergleiche man etwa die (vielleicht erst in Köthen beendete) große Phantasie und Fuge in g-Moll mit dem weiträumigen, aus einer Volksmelodie nachgeformten Thema. Das Werk galt schon zu Bachs Zeit als des Meisters „allerbestes Pedalstück". Oft steht auch das freie Spielstück allein, wie in der berühmten Phantasie in G-Dur; aber dann ist es dreisätzig ausgeformt, wie etwa auch die Tokkata in C-Dur, die aus Tokkata, Adagio und Fuge besteht. Unerschöpflich erscheinen die Möglichkeiten der Formung in der berühmten Passacaglia (20 Variationen über einen gleichbleibenden Baß), der eine Fuge folgt. Doch auch sie ist vielleicht erst in Köthen entstanden.

Man kann der Orgelwerke Bachs nicht gedenken, ohne seine Orgel zu beschreiben, deren Klangaufbau schon aus den herrlichen Orgelprospekten der Zeit abzulesen ist. Drei Manuale und das Pedal bedeuten ebenso viele selbständige Werke oder Chöre. Und jedes dieser Werke ist wiederum dreifach gegliedert: in den Grundklang der Prinzipalstimmen mit ihren Mixturen, in die klanggesättigten, zurückhaltenden Flötenstimmen (auch sie mit auflichtenden Mixturen) und in die scharfen, klaren Rohrwerke, welche den Choral solistisch führen sollen. Darum gehören sie dem eigentlichen Gesamtklang auch nicht an. An solcher Orgel kommt alles auf das Klangbewußtsein des Spielenden an. „Das Registrieren", berichtet Ph. E. Bach, „wußte niemand so gut als er (Joh. Seb.)." Und da er zugleich mit dem Orgelbau aufs genauste vertraut war, wurde er oft zu Orgelabnahmen herange-

zogen, die er streng und gerecht erledigte. Wie die Mitwelt Bach als Orgelvirtuosen schätzte, beweist die Reise nach Halle, wo er sich auf der Orgel der Liebfrauenkirche zum Erstaunen aller hören ließ. Man hätte ihn dort gern als Nachfolger von Händels Lehrer Zachau gewonnen; aber der Herzog von Weimar machte ihn 1714 zum Hofkonzertmeister, und Bach blieb.

Die Stellung Bachs am Weimarer Hof brachte es mit sich, daß er auch „Kirchenstücke aufführen und komponieren mußte". Mit dem sog. Actus tragicus, der Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", nahm er Abschied von der alten, ganz an das Bibelwort gebundenen Kantatenform des 17. Jahrhunderts, um sich nun der neueren, mit eingestreuten *freihen* Dichtungen für Rezitativ und Arie, zuzuwenden. Zunächst vertonte Bach des Weißenfelser Pastors Erdmann Neumeister Kantatentexte, bis ihm auch in Weimar in Salomo Franck ein tüchtiger einheimischer Dichter zuwuchs. Als Muster mag die Kantate „Nun komm der Heiden Heiland" gelten, die Bach im Advent 1714 gastweise in Leipzig aufführte und deren Einordnung in den Gottesdienst er selbst aufschrieb. Dadurch, daß er die Kantate in Bibelwort (meist im Anfangschor) und Kirchenlied (Choral am Schluß) zurückverankerte, bewahrte er sie vor dem Abgleiten ins Subjektiv-Erbauliche.

In der folgenden, der dritten Periode (1717—1723), während welcher Bach Hofkapellmeister beim Fürsten von Anhalt-Köthen war, wandte er sich, seiner Stellung entsprechend, mehr der Instrumental- und Kammermusik zu. Die Komposition der Inventionen, des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers, der Violinsonaten und der Brandenburgischen Konzerte fällt u. a. in diese Zeit. Von allen diesen Gattungen ist die Klaviermusik die berühmteste und bekannteste geworden. In den Werküberschriften meint „Clavier" ganz allgemein jedes besaitete Tasteninstrument, im besonderen aber das Clavichord. Es war, wie Forkel berichtet, Bachs Studien- und Hausinstrument, ihm besonders lieb durch seinen ebenso klaren wie modulationsfähigen Ton. Ein einfacher rechteckiger Kasten enthielt die Saiten. Sie wurden bei Herunterdrücken der Taste durch ein am andern Ende des Tastenhebels befindliches aufrechtes Metallstäbchen (Tangente) gleichzeitig geteilt und zum Klingen gebracht. Der Ton konnte durch Fingerdruck etwas modifiziert werden. Das Cembalo, in Flügelform gebaut, war das eigentlichste Soloinstrument und das Generalbaßinstrument, das zu aller Kammer- und Orchestermusik notwendig hinzugehörte. Bei ihm saß auf dem der Taste entgegengesetzten Ende des Tastenhebels ein besonderer Springer, der hinaufgeschnellt die Taste mit einem

Federkielchen anriß und sogleich wieder zurückfiel. Das ergab einen spitzen, silbrigen Ton, der nicht verändert werden konnte. Die Schattierungen des Klanges wurden (nach dem Vorbild der Orgel) durch Manuale und Register erzeugt. Doch ergab das nur einen Unterschied von laut und leise, eine Schwelldynamik etwa durch Änderung des Anschlags war nicht möglich.

Die Klavierwerke Bachs in der Köthener Zeit vereinigten künstlerische und pädagogische Zielsetzung. Das Klavierbüchlein für den damals neunjährigen Wilhelm Friedemann, 1720 begonnen, enthält einen Teil der „kleinen Präludien“, die 15 zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien. Der gemeinsame Titel dieser letzteren offenbart deutlich den Zweck: „Eine cantable Art im Spielen zu erlangen und daneben einen starken Vorgeschmack von der Komposition zu bekommen.“ Aber auch schon Präludien aus dem „Wohltemperierten Klavier“ enthält das Klavierbüchlein. Der spätere Titel dieser 24 Präludien und Fugen in den 12 Dur- und Molltonarten sagt klar, für wen sie bestimmt sind. Das Werk sei „zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil (geschickt) Seienden besonderen Zeitvertreibe aufgesetzet“. Bestimmt ist es für ein „wohltemperiertes“ d. h. gleichmäßig oder ausgleichend gestimmtes Klavierinstrument. Das bedeutet, daß alle 12 Halbtöne innerhalb der Oktav nun gleich groß sind; die temperierte Quint ist etwas kleiner, die große Terz etwas größer als in der reinen Stimmung. Wesentlich war, daß durch die temperierte Stimmung nunmehr alle Tonarten gleich brauchbar wurden und die Möglichkeit schrankenloser Modulation innerhalb eines Stückes gegeben war. Beides macht sich Bachs Werk grundlegend zunutze. Die Präludien werden Ausdrucksstudien in der betreffenden Tonart; die Fugen erhalten, über das aus dem Geist der Tonart herausgeborene Thema hinaus, eine großartige Festigkeit und Logik des musikalischen Gewebes. Und doch ist keine der andern gleich. Von hier aus führt später in Leipzig der Weg zum zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, zur chromatischen Fantasie und Fuge, zum „Musikalischen Opfer“ und zur Wunderwelt der „Kunst der Fuge“.

In den Klavierbüchlein für Anna Magdalena stehen kleine Tanzformen und die ersten „Französischen Suiten“. Melodie und Rhythmus sind die eigentlichen Elemente. Die Reihung der einzelnen Tänze zur Suite, ihre Bindung durch einen lockeren Variationszusammenhang eröffnet dem Klavierspiel neue, andere Möglichkeiten. Der Weg führt von Bachs Französischen und sog. Englischen Suiten

(diese mit weitläufigen Einleitungssätzen) zu den Partiten der Leipziger Zeit, dem Italienischen Konzert, den Goldberg-Variationen.
J. S. Bach war zum erstenmal als Geiger nach Weimar gekommen; das zweite Mal wurde er dort Hofkonzertmeister. Jetzt, in Köthen, wurde instrumentale Kammer- und Orchestermusik gar sein Hauptbetätigungsfeld. Alle Möglichkeiten der Streichinstrumente beherrschte er vollkommen. Dafür zeugen etwa die sechs berühmten Sonaten für Violine allein. Da sind drei Sonaten im *italienischen* Stil (und auch in italienischer Art zu spielen) und in der Form langsam — schnell (fugiert) — langsam — schnell. Da sind aber auch drei Suiten im *französischen* Stil, mit dem pikanten französischen Strich zu spielen und im Rhythmus scharf auszuprägen. Alle aber sind nur für *ein* Streichinstrument mit vier Saiten, eben die Geige, geschrieben. Daß ihr Aufgaben des polyphonen Stils gestellt werden (so besonders in der berühmten „Chaconne"), ist *deutsche* Tradition, die Bach hier übernimmt. Das gleiche gilt für die sechs Werke für Cello allein. Während diese Werke aber virtuose Spieler voraussetzen, sind die Sonaten für ein oder zwei Instrumente *mit* Generalbaß längst in unsere Kammer- und Hausmusik eingegangen, die Solokonzerte für Cembalo (oder Cembali) mit Orchester und Geige sind fester Bestand unseres Konzertrepertoires.
Eine besondere Stellung nehmen die Ouvertüren (eigentlich Suiten) für Orchester ein. Sie sind höfische Repräsentationskunst höchster Prägung. Das spürte Goethe instinktiv, als er einmal eine dieser Ouvertüren in ein Bild übersetzte: „Es gehe im Anfang darin so pompös und vornehm zu, daß man ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe heruntersteigen, vor sich sehe." Es muß dies eine der Ouvertüren im glänzenden D-Dur gewesen sein. Daneben steht noch eine sehr klare und kräftige in C-Dur und die in h-Moll, Bachs Lieblingstonart, mit der Querflöte als obligatem Instrument.
Das andere Hauptwerk, das neben dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers in Köthen entstand, sind die sechs Brandenburgischen Konzerte. Sie heißen so, weil Bach sie auf Bestellung des Markgrafen Ludwig Christian von Brandenburg, jüngsten Sohnes des Großen Kurfürsten, arbeitete. Der Meister hatte dabei die erlesene Besetzung seiner eigenen, der Köthener Hofkapelle im Sinn. So wurden außer Klavier, Violine und Cello auch Flöte, Oboe, Fagott, Trompeten und Hörner nacheinander solistisch bedacht. Dadurch erklärt sich der rein kammermusikalische Charakter der Konzerte, deren Durchsichtigkeit und Klarheit demzufolge bei der

Wiedergabe durch ein kleines Kammerorchester – wie Edwin Fischer sie eine Zeitlang aufführte – am schönsten zur Geltung kommen. Sämtliche sechs Konzerte atmen Frische und Jugend, sie strahlen göttliche Heiterkeit aus und verkünden einen unbedingten Optimismus. In keinem Orchesterwerke Bachs ist die Architektur lebendiger und klarer, aber auch großzügiger und plastischer als hier. Sie sind plastisch wie die Musik der Italiener plastisch ist, von welcher sich Bach ja auch für den Konzertsatz manches angeeignet hat. Jede Stimme erhält fast ein körperliches Sein, sie ist weniger dem Werden unterworfen wie diejenigen der Orgel- und Klavierfugen, bleibt greifbar wie eine köstlich modellierte Bildhauerarbeit, taucht nicht unter im Helldunkel des Malerischen. Dabei sind die Formen wie die Besetzungen denkbar mannigfaltig. In dem ersten, dritten und sechsten konzertieren gleich starke Instrumentalchöre gegeneinander, wobei das erste mit seinem hellen Bläserklang denkbar gegensätzlich zu dem Streicherklang der beiden andern ist. Das zweite, vierte und fünfte sind reine Concerti grossi; dem Tutti steht ein kleines ausgesuchtes Concertino gegenüber, das im vierten aus zwei Blockflöten und einer Violine gebildet ist. Im Concertino des fünften ist das Cembalo beherrschend; im ersten Satz erhält es sogar eine große, 65 Takte lange Kadenz – zum erstenmal in der Geschichte! – Zu dem fröhlichen, ja unbekümmerten Musizieren der Brandenburgischen Konzerte hat Bach nie wieder zurückgefunden. Beinahe wären die Originalpartituren – Abschriften gab es nicht – nach dem Tode des Bestellers, als dessen Musikbibliothek unter den Hammer kam, im Jahre 1734, also noch zu Lebzeiten unseres Meisters, verlorengegangen. Sie wurden zu vier Groschen das Stück losgeschlagen und kamen nach mancherlei Irrfahrten schließlich in die Berliner Kgl. Bibliothek.

Wir haben nun noch die wichtigsten Werke der vierten Schaffensperiode des Meisters anzuführen, seiner Leipziger Zeit. Dieser letzte Abschnitt umfaßt einen Zeitraum von 27 Jahren. Es ist die Epoche der höchsten Reife in der Klaviermusik und den Orgelkompositionen. Aus der Fülle der Vokalwerke, die in diesen Jahren aufgezeichnet wurden – man denke nur an die vielen Kantaten –, heben sich heraus: Magnifikat 1723, Johannespassion 1724, Matthäuspassion 1729, Weihnachtsoratorium 1734, h-Moll-Messe 1736. Folgerichtig baut sich das Lebenswerk des Künstlers auf. Zuerst die Vorbereitung mit Orgel- und Vokalkompositionen, dann die Instrumentalmusik, zuletzt die große Synthese aus allem Vorangegangenen:

die Monumentalwerke. Um das Jahr 1730 liegt der Kulminationspunkt, als der Meister im 45. Lebensjahr steht.

Das erste der großen Werke, das Magnifikat, mit fünfstimmigen Chören und Soloarien, ist im Grunde eine erweiterte Kantate, komponiert für die Sonnabendvesper vor Weihnachten. Bach hat den herrlichen Text aus dem 1. Kapitel des Lukasevangeliums, den Lobgesang Mariae, den sie als Antwort auf den Gruß Elisabeths „Gebenedeiet bist du unter den Weibern" anstimmt, lateinisch übernommen. Warum wohl, wo doch die evangelische Kirchensprache deutsch und die Stelle in Luthers Übersetzung schön ist? An eine Verbreitung über den evangelischen Gottesdienst hinaus mag er vielleicht nebenbei gedacht haben wie bei der Abfassung der vier kleinen Messen. Das Entscheidende, was ihn dabei bestimmte, war sicherlich die Prägnanz und plastische Klarheit der lateinischen Textworte, die eine liturgische Musik von selber tragen. Außerdem: Bach war humanistisch gebildet, und das Lateinische war ihm von Kindesbeinen an so vertraut wie seine Muttersprache. Der Begriff, wie er etwa in Wörtern wie magnificare, exsultare, gloria steckt, ist lautlich gar nicht schöner wiederzugeben. Um wieviel mehr muß das Ohr des Musikers ihnen verfallen sein. So legte denn Bach die ganze jubelnde Bekenntnisfreudigkeit seines Herzens in diesen Text, den Menschenstimmen gesellte er die Trompete hinzu, damit das Jauchzen noch heller, dankbarer zu Gottes Thron dringe.

Das nächste Jahr, 1724, ist auf einen ganz anderen Ton gestimmt. Die Johannespassion ist ein Stimmungsrückschlag auf das Magnifikat. Sie versenkt sich – entsprechend dem Wesen und dem Charakter des die Liebe aus mystischem Urschoße ergründenden Apostels – weich, mild und melancholisch (d. h. lyrisch) in die geheimnisvollen Tiefen der Heilslehre.

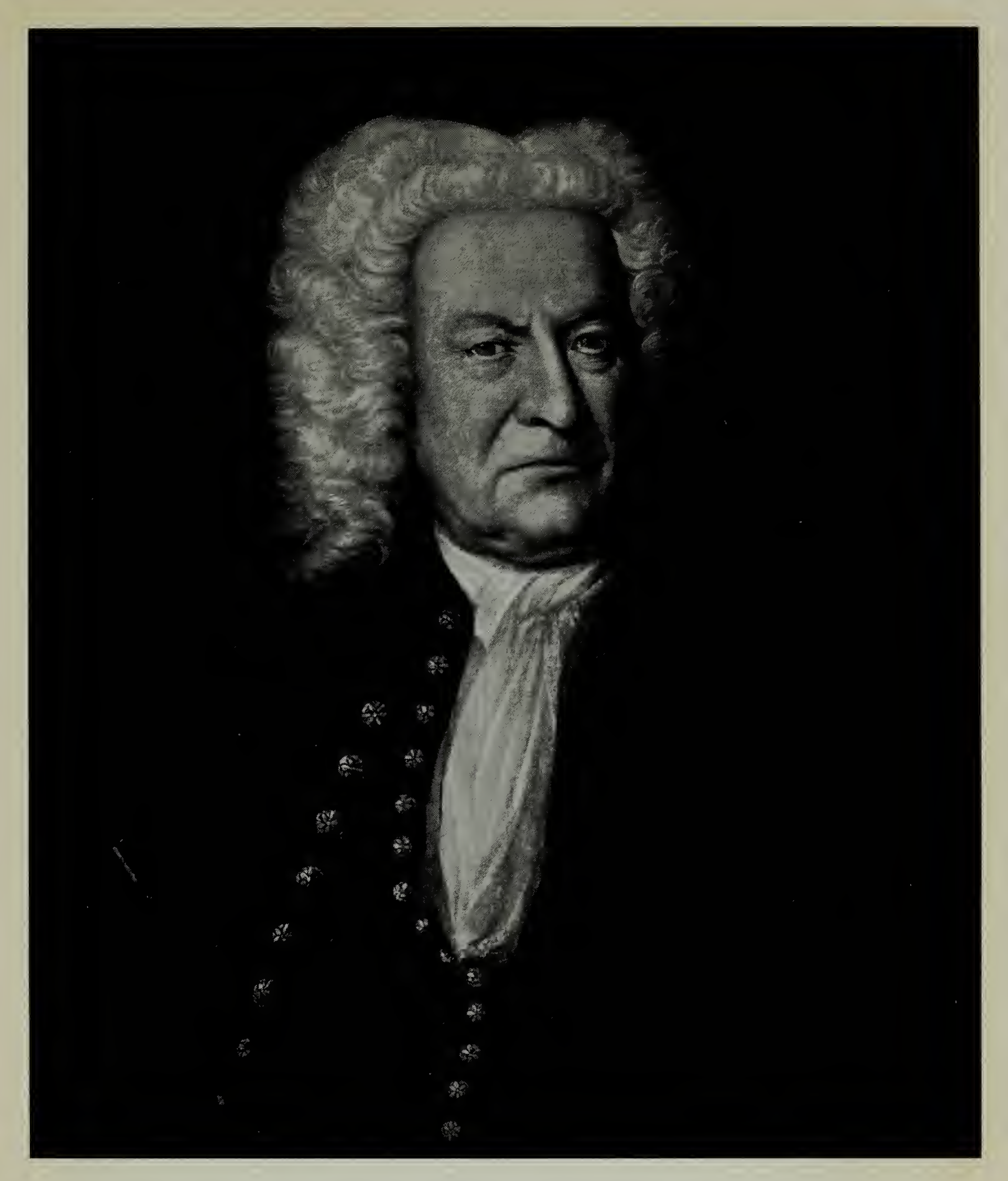
Die Matthäuspassion dagegen ist eine Tragödie. Gut fügt sich der Text der Gesänge der dramatischen Stimmung ein. Er stammt von einem Leipziger Bekannten Bachs namens Christian Friedrich Henrici, der sich, weil er Beamter war, als Dichter unter dem Pseudonym Picander verbarg. Die Freundschaft Bachs mit diesem Manne will uns seltsam anmuten. Aber Bach hatte erkannt, daß sich die seichte Feder Picanders auch zu ernsten Dingen verwenden ließ. Sie hatte dem Meister schon eine Reihe von Kantatentexten geliefert. In den Versen zur Matthäuspassion hat Picander das Beste gegeben, dessen er fähig war. Schon Anordnung und Aufbau des Werkes sind sehr geschickt. Wie weit dabei Bach selber der spiritus rector

gewesen ist, ist freilich nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist Bach ziemlich selbstherrlich mit dem Texte umgegangen, auch hat er Stellen eingeschoben, die aus der Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Brockes stammen. Die Choräle hat er wie immer selbst ausgesucht. Das Gerüst der Handlung ist durch die Worte des Evangelisten gegeben. In diese epische Erzählung schieben sich abwechselnd dramatische Massenszenen (die Chöre), lyrische Ruhepunkte (die Stimmungsbilder der Ariosi und der Arien) und Gemeindegesänge (die Choräle). Den Text des Evangelisten — das hat Bach in allen Oratorien und Passionen beibehalten — hat ein hoher Tenor rezitativisch (= erzählend) zu singen, nur begleitet von Akkorden des Cembalo. Christi Worte dagegen sind für hohen Baß gesetzt, und eine wohlbegründete Unterscheidung liegt darin, daß hier ein Streichquartett die Begleitung übernimmt und die heiligen und kostbaren Sätze — wie die Einsetzung des Abendmahls — ehrfurchtsvoll trägt und einhüllt in den Klang der Streichinstrumente. — Ein kurzer symphonischer Orchestersatz voll erhabenen Ernstes bildet die Einleitung, dann setzt mit gewaltiger Kraft der Chor ein: Zwei vierstimmige Chöre singen sich Frage und Antwort zu. Es wird damit eine bewegte Volksmenge dramatisch veranschaulicht. Der unrealistische Oratorienstil ist dabei dadurch deutlich gekennzeichnet, daß Bach über den Doppelchor einen cantus firmus von Knabenstimmen — fortissimo gesungen — mit dem Choraltext „O Lamm Gottes unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet" gelegt hat. Neben den großen Chorsätzen überraschen kleine, durch den Text des Evangeliums gegebene, denen Bach eine ungeheure dramatische Wucht gibt. Sie sind alle achtstimmig gesetzt. So wenn die fanatische Volksmenge zum Hohenpriester hinaufschreit: „Er ist des Todes schuldig", wenn sie Christus anfährt: „Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug?" Das klingt wie Peitschenschläge. Dann die Stelle, wo das Volk aufheult: „Barrabam!" Ein plötzlicher Donnerschlag — nur einen halben Takt lang, dann wieder Stille. Und schließlich: „Laß ihn kreuzigen!" Es ist, als werde im melodischen Symbol das Kreuz aufgerichtet. Dabei bleibt Bach bei derartigen Explosivstellen streng im Zeitstil und schreibt jedesmal eigentlich nur einen kontrapunktischen Satz von wenigen Takten. Mit ganz wenig Mitteln hat er auch rein orchestrale Wirkungen erreicht, die der modernsten Tonmalerei ebenbürtig sind — auch dieses nur schnell vorübereilende, den Gang der Handlung nicht aufhaltende Stellen, so die Begleitung zum Bericht des Evangelisten von den Elementarereignissen bei Jesu Tod: das Zerreißen des Vorhangs im Tempel (ein paar rasche

Läufe abwechselnd von unten nach oben und umgekehrt, weiter nichts) und das Erdbeben (wenige Tremolo-Akkorde). Das sind Beispiele für die bildmäßige Darstellungskraft in Bachs Musik: das Akustische ruft die optische Vorstellung hervor. Demgegenüber zeigt sich Bach in den Arien vorwiegend als Lyriker. Die Deklamation des Evangelisten hinwiederum ist schlicht, fast unpersönlich, nur die Stellen, die dramatische Färbung haben, sind geladen mit tiefster Ausdruckskraft und unnachahmlicher dramatischer Charakterisierungskunst bei auch hier ganz einfachen Mitteln: „Und schlugen ihn" — „Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut (mit Betonung auf ‚laut') und sprach: Eli, Eli ... und verschied." Im letzten Wort senkt sich die Stimme vermittels eines leichten Vorhalts im Pianissimo abwärts. In dem einzigen Wort „verschied" liegt eine ganze Welt von Schmerzen und tiefster Trauer. — Der berühmte Schlußchor glättet alle Erregung zu sanfter Klage; mit den Worten „Ruhe sanfte, sanfte ruh!" klingt das Werk aus in Ergebung und in einen Frieden, in welchem schon die Vorahnung der Auferstehung liegt. Die Matthäuspassion ist Bachs eingängigste und am wenigsten abstrakte Schöpfung, daher auch seine populärste.

Von den drei Oratorien, die in gleichem Stil gehalten sind — für Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt — ist das Weihnachtsoratorium das festlichste und freudigste, daher auch das bekannteste. Zusammen mit den Passionen umfassen sie die Wunder der neutestamentlichen Heilsgeschichte. Ähnlich wie die Gotik sie in weitgespannten Zyklen an den Portalen ihrer Dome hatte Gestalt werden lassen.

Und noch eine letzte musikalische Kathedralisierung der Idee der christlichen Kirche sollte ihm gelingen, die höchste, in der Gestalt der Hohen Messe in h-Moll. Wie der strenge Lutheraner dazu kam, eine Messe zu schreiben, wurde schon gesagt: er wollte einen Hoftitel erwerben. Welchen Komponisten kirchlicher Einstellung hätte aber auch, von dem profanen Zwecke abgesehen, der herrliche Text nicht angezogen! Die einzelnen Teile ließ Bach hier und da in Leipzig beim Gottesdienst singen. Eine Gesamtaufführung des Riesenwerkes hat er nie erlebt. Auch als Lutheraner war sich Bach, der als Mensch und als Künstler über allen konfessionellen Rivalitäten stand, vollkommen dessen bewußt, daß die Messe in ihrer knappen Form und ihrem Inhaltsreichtum von keinem anderen geistlichen Text übertroffen werden kann. Wenn man im Wesen katholischer Musik mehr das Prächtig-Erhabene, die Objektivität des Glaubens zu sehen gewillt ist — mit Bruckner könnte man jedoch beweisen, daß ebenso das Gegenteil in ihr enthalten ist —,

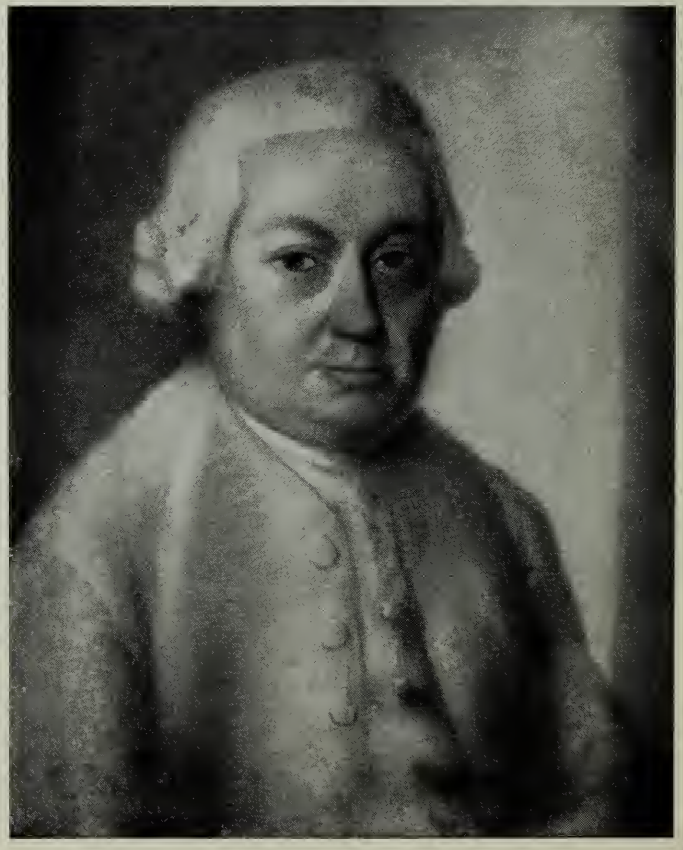


JOHANN SEBASTIAN BACH (um 1750)
Gemälde eines unbekannten Meisters



DER SOHN WILHELM
FRIEDEMANN BACH

Gemälde von unbekannter Hand



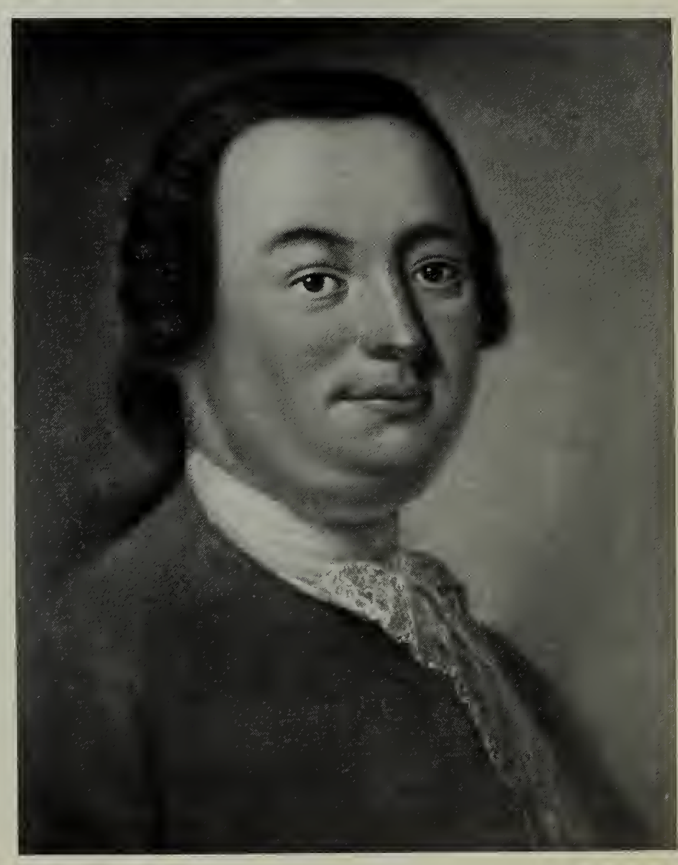
DER SOHN
PHILIPP EMANUEL BACH

Pastellgemälde von J. Ph. Bach



DER SOHN
JOHANN CHRISTOPH
FRIEDRICH BACH

Zeichnung von Friedrich Rehberg



DER SOHN
JOHANN CHRISTIAN BACH

Gemälde von Matthieu (1774)



PRÄLUDIUM h-Moll für volle Orgel und Pedal
Handschrift von Johann Sebastian Bach

in der evangelischen dagegen — wobei man unbewußt immer von Bach ausgeht — das Subjektive und Innerliche, so könnte man aus solcher Anschauung folgern, Bach habe in der h-Moll-Messe beide Bekenntnisse vereinigen wollen, indem er die subjektive Ausdrucksinnerlichkeit dem Gefäß grandioser Objektivität anvertraut habe. Am eindringlichsten bekennt er sich dazu im „Credo", da er dem ersten Teile die altkirchliche Intonation des gregorianischen „Credo" als cantus firmus gibt, als unverbrüchlichen Grund. Als Bach eine solche Vereinigung beider Bekenntnisse vollzog, hat er sein Künstlertum über beide gestellt. Seine Messe ist Bekenntnis der Seele zum christlichen Glauben schlechthin. Die menschliche Seele aber ist unergründlich, und der Glaube, der aus ihr aufsteigt, ist rätselhaft. —

Wenn wir die modernen Veranstaltungen mit ihrem Massenaufgebot an Sängern, mit großem Orchester und geschulten Solostimmen an uns vorüberziehen lassen, so fällt es uns schwer, unsere Vorstellungen auf eine Aufführung unter Bach selbst zurückzuschrauben. Mit Not und Mühe konnte er sein kleines, zum größten Teile aus Schülern und Dilettanten bestehendes Orchester besetzen, den Chören fehlte die Wucht und Durchschlagskraft, die Solopartien mußten von begabten Schülern aus dem Chor gesungen werden! Auch die Sopran- und Altrollen, da er ja Frauen in der Kirche nicht auftreten lassen durfte, was allerdings wieder den Vorteil hatte, daß die Arien mit einem eigenen herben Klangreiz erfüllt wurden. Wenn auch die Musikalität der Zeit eine allgemeine und hochstehende war, so mögen den Aufführungen doch viele Unvollkommenheiten angehaftet haben. Des Meisters inneres Ohr hörte eben mehr als die Wirklichkeit hergab.

Nach der Messe, vor dem Ausklingen und als Rückkehr zu früher Geübtem, sind noch eine Reihe glanzvoller und bedeutsamer Klavierwerke entstanden. Da ist zuerst das herrliche Italienische Konzert zu nennen (1735), dann die kunstvollen und heiteren Goldberg-Variationen (1742), benannt nach dem Kammerpianisten Goldberg im Dienste des Grafen Keyserling in Dresden, eines alten Gönners von Bach, der ein anregendes Werk zum Trost bei der Schlaflosigkeit, an der er litt, bestellt hatte. Das sind Monumentalwerke wie die großen Vokalkompositionen. Auch die bekannte Chromatische Phantasie und Fuge gehört in ihre Reihe. Dazu kommt noch der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers (1744). Bachs große Klavierwerke der Spätzeit nehmen etwa den Rang ein wie Beethovens letzte Sonaten. Es folgte noch das „Musikalische Opfer" für König Friedrich und — als letztes in der Reihe der Werke — noch ein Instrumentalwerk, die „Kunst der Fuge".

Eine theoretische Exemplifikation in sich steigernden Abschnitten, so scheint es zunächst, aber die Theorie ist unter Bachs wohl alternden, aber unermüdeten Händen lebendiges und farbiges Leben geworden. Über dieser letzten Arbeit ist der Meister gestorben. Er hinterließ nur einen Teil der Ausarbeitung und die skizzenhafte Aufzeichnung des Ganzen. Erst in unseren Tagen wurde das kunstvolle Werk durch den hochbegabten und leider kurz danach in jungen Jahren dahingegangenen Wolfgang Gräser mit erstaunlicher Einfühlung in den Geist Bachs geordnet, instrumentiert und der Welt geschenkt.

Mit Bachs Söhnen erschöpfte sich das musikalische Erbgut der Familie. Der älteste und begabteste, sein Lieblingssohn Wilhelm Friedemann (1710—1784), der einzige bedeutende Musiker, der die Schule und den Stil des Vaters weiterführte, stand, obwohl anerkannt und vielfach bewundert, als ein Einzelner in einer veränderten Welt. Ein verkommenes Genie, wozu ihn die Nachwelt gestempelt hat, angeregt durch den Klatsch der durch seine Heftigkeit geärgerten Umgebung und durch Brachvogels Roman, ist er nicht gewesen. Aber er starb verarmt und vereinsamt. Der zweite, Philipp Emanuel (1714—1788) steht schon am Übergang zur neuen Welt der Klassik, deren Vorboten seine Klaviermusik, seine Orchesterkompositionen sind. Von den Söhnen aus zweiter Ehe war J. Chr. Friedrich (1732—1795), der sog. Bückeburger Bach, dem Vater ähnlich in der Virtuosität des Spiels; seine Kompositionen sind bis auf zwei schöne Oratorien zu Texten J. G. Herders vergessen. Johann Christian aber (1735—1782), der Mailänder oder Londoner Bach, führte den kleinen Mozart in die Ausdruckssprache der Frühklassik ein.
Überraschend schnell nach Bachs Tod beschritt die Musik andere Wege. Die Polyphonie wurde durch die Homophonie abgelöst, der Fugenstil ging in den Sonatenstil über, die musikalische Form änderte sich. Nicht als ob Fuge und Kontrapunkt vergessen worden wären. Aber die erstere tritt stark in den Hintergrund, für letzteren sind die Gesichtspunkte seiner Anwendung andere geworden. Denn die auf melodischer Grundlage beruhende Einstimmigkeit verwendet wohl kontrapunktisch gesetzte, aber nur harmonische und untergeordnete, füllende, rahmende und begleitende Stimmen: gleichgerichtete Bewegung statt entgegengerichteter. Das nächste durchschlagende Genie war Gluck; er ist genau um eine Generation jünger als Bach und Händel (geboren 1714). Abgesehen davon, daß sein Schaffen aus-

schließlich der Oper angehört, ist sein Stil entsprechend der Wandlung bereits homophon. Bach geriet schon bei der nächsten Generation so gut wie in Vergessenheit. Der Unterschied war zu groß, war zu plötzlich gekommen. Überraschend kam er nicht. Die Schar der Aufklärer und Rationalisten bestrebte sich, alles zu verdrängen, was in ihren Augen als Unnatur erschien. Sie erkannten nicht, daß Bachs Musik ja gerade edelste Natur gewesen war. So hielten sie sie für Schwulst und Bombast. Ihnen folgten die Stürmer und Dränger nach, die ebenfalls nach Natur schrien und Formlosigkeit meinten. Die Geistigkeit, wie sie in Bachs Werken gelebt und wie sie vorher sich in Leibnizens großartiger kosmischer Philosophie offenbart hatte, fand ihre Fortsetzung einzig in der Dichtung Klopstocks. Doch lebte schon, als Bach noch schuf, derjenige, der berufen war, dem Fluge deutschen Geisteslebens neue Bahnen zu weisen: Kant. Er ist im gleichen Jahre geboren wie Klopstock (1724), und beide haben den deutschen Idealismus gerettet. Kant hat die falsche Göttin Verstand, die die Aufklärer und ihre Trabanten anbeteten, vom Throne gestürzt. Er hat die Vernunft und die Erkenntnis, die sie vermittelt, an den Ausgangspunkt seiner Weltanschauung gestellt. Vernunft aber ist göttlichen Ursprungs, und hier konnte Schiller einhaken, hier wurzelt sein Idealismus, aber auch der seines Generationsgenossen Mozart, bei diesem unbewußt, bei jenem nicht nur bewußt, sondern gesucht und dann weitergetragen über die Schwelle des Jahrhunderts. Die Periode, die man die klassische nennt, war damit angebrochen.
Und Bach? Er blieb in diesem Zeitalter weiterhin so ziemlich vergessen. Er hatte stilistisch mit den Menschen der Klassik ja auch nur wenig gemein. Er war, als geschichtliche Erscheinung betrachtet, nicht Anfang, sondern Abschluß gewesen. Genau so Abschluß wie Balthasar Neumann, sein großer bauender Zeitgenosse, und die anderen Architekten der Epoche. Neumanns letzte Schöpfung war die Abteikirche in Neresheim (begonnen 1745), der letzte Schloßbau großen Formats das Neue Palais in Potsdam (1755). Die wenigen Nachzügler in der Architektur, die die gleiche monumentale Gesinnung vertreten (Schloß in Münster 1763; Abteikirche in Wiblingen 1772), sind Übergänge zum Klassizismus. Die Jahrhundertmitte bezeichnet den Abschluß.
Die großen Musiker der Klassik, Mozart und Beethoven vor allem, kannten J. S. Bachs Musik und lernten von ihr. Die erste Biographie Bachs, von J. N. Forkel, erschien 1802. In dieser Zeit führte K. F. Zelter die Berliner Singakademie auf den Weg zu Bach. Die Grundlage bildeten Bachs Motetten, dann Kantaten, endlich die

h-Moll-Messe. Als die Singakademie infolge der Kriegsläufte 1806 pausieren mußte, richtete Zelter ein Übungsorcherster ein und musizierte mit ihm Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, das Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer", ja sogar einzelne Stücke aus der „Kunst der Fuge"; später folgten einige Brandenburgische Konzerte und die Ouvertüren. Als die Singakademie wieder zusammentrat, ging Zelter an die Johannes-Passion, dann an die Matthäus-Passion. Zweien seiner Schüler, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Eduard Devrient, überließ er die öffentliche Aufführung der Matthäus-Passion; sie wurde 1829 ein großer Erfolg. Zelter berichtet darüber an Goethe, und dieser antwortet: „Mir ist, als ob ich von ferne das Meer brausen hörte." Er hatte Zelters Bach-Arbeit mit Eifer verfolgt und sich auch seinen eigenen Weg zu Bach gebahnt. Der Organist und Badedirektor Schütz in Berka, Enkelschüler J. S. Bachs, hatte ihm auf seinen Wunsch viel Bachsche Musik vorgespielt, und der Dichter hatte sie behutsam in sich aufgenommen. Er berichtet später darüber an Zelter: „Dort (in Berka) war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung ein Begriff von eurem Großmeister (Seb. Bach) geworden. Ich sprach mirs aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sichs auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte . . ."

Seit jener denkwürdigen Aufführung der Matthäus-Passion war die Bahn gebrochen für das langsame Wiederaufleben Bachscher Werke in Deutschland. Dazu kam 1850 die Gründung der Bach-Gesellschaft unter der Leitung von Moritz Hauptmann, Otto Jahn, C. F. Becker und R. Schumann. An der Jahrhundertwende war die monumentale Gesamtausgabe in 46 Jahrgängen beendet. 1874 (und 1880) erschien Philipp Spittas große zweibändige Bach-Biographie.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, in der Albert Schweizers Bach-Buch noch bahnbrechend wirkte, lebte Bach stärker im Bewußtsein der Schaffenden, der Aufnehmenden, der Forschenden als irgendein anderer Musiker der Vergangenheit. Max Regers Schaffen verdankt ihm Entscheidendes; Karl Straube war der hervorragendste Wegbereiter der Werke. Was Bach für uns Heutige bedeutet, mögen zwei Zeugnisse erhärten.

In einem Sammelband, der im Bach-Gedenkjahr 1950 unter Mitwirkung von Musikern aus aller Welt herausgegeben wurde, sprach der Thomaskantor Günther

Ramin, der zwölfte in der erlauchten Reihe der Leipziger Thomaskantoren, sein Bekenntnis zu Bach in folgendem Satze aus: „Ich sehe in J. S. Bach die vollendete Wesenserscheinung im Sinne von allem, was dem menschlichen Leben Inhalt, Ziel, Kraft und Freudigkeit verleiht. Seine im Werk ausstrahlende ungebrochene Vitalität, sein untrüglicher Sinn für Maß und Ordnung, seine Instinktsicherheit in der Formgebung, welche allzeit Form und Inhalt zur Synthese bringt, die in seinem Werk erscheinende große und reine Menschlichkeit, welche ihn befähigt, höchste Geistigkeit mit naturhafter Ursprünglichkeit zu verbinden, und schließlich die religiöse Tiefe, aus der heraus er seine großen Passionen und Kantaten, ja letztlich sein ganzes Werk „soli dei gloriae" schrieb — all diese charakteristischen Wesensmerkmale J. S. Bachs stellen, wie bei einem prächtigen Baume, einen von der Wurzel bis zur Krone mit pulsierendem Leben erfüllten Organismus dar, wie er vorbildhafter nicht zu denken ist. In solcher Vielfalt und zugleich Einfachheit bedeutet J. S. Bach für mich höchstes Symbol der lebendigen, fortwirkenden Kraft."
Das sagte einer, der als Ausführender für Bachs große Chorwerke, seine Kantaten und Motetten, seine Orgelmusik und seine Werke für Cembalo die Kraft seines Lebens eingesetzt hatte. Im gleichen Jahre bekannte sich der größte Schaffende, den die deutsche Musik aufzuweisen hatte, mit nicht minder einprägsamen Worten zum Werke J. S. Bachs als einem „verpflichtenden Erbe". Paul Hindemith schloß seine Rede auf dem Bach-Fest in Hamburg mit folgenden Worten: „Es ist also dies das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und die Erkenntnis des Wegs, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten, das aber, um zur Vollkommenheit zu gelangen, schließlich über jede Notwendigkeit hinauswachsen muß.
Zu was verpflichtet uns nun diese übererbte Erkenntnis? Zu was sie den Komponisten, den Musiker überhaupt verpflichtet, wollen wir nur kurz streifen, denn obwohl er mit seinem Handwerk unserem Ideal etwas nähersteht, als die anderen, ist er doch kein Sonderfall. Es ist auch nicht zweifelhaft, daß es für ihn kein musikalisches Ziel mit einer noch höheren ethischen Verpflichtung geben kann als die Bach-Nachfolge. Gesonnen sein, denselben Weg zur Vollkommenheit zu suchen, mehr kann keiner tun. Vielleicht gelingen ihm nur einige strauchelnde Schritte, vielleicht ist ihm vom Schicksal bestimmt, weit vorzudringen. Was aber auch das Maß und die Weise seines Voranschreitens sein möge, die Musik Bachs braucht er

nicht klingend nachzuahmen. Die Frage nach dem Stil Bachs oder nach irgendeinem anderen Stil verliert hier gänzlich ihre Bedeutung. Es handelt sich nicht mehr um das Aussehen der Musik, um schöne oder häßliche Klänge, um Schweres und Leichtes, um Apollinisches und Dionysisches; ja, auch die uns heute so wichtig erscheinende Suche nach den Vergleichswerten der vergangenen und der heute entstehenden Musik wird überflüssig. Es kann dann nur eine Musikart geben: die im Sinne des Bachschen Musikethos, seinem von ihm hinterlassenen kostbaren Erbe richtige Musik."

Für die Hörenden und Aufnehmenden aber umriß er die Verpflichtung noch anders: „Wir haben", so fährt er fort, „den Gipfel musikalischer Größe erschaut, einen Gipfel, dessen Klarheit uns nicht durch das Einmischen von menschlichen, persönlichen, zeitbedingten, kurzum profanen Problemen des Komponisten verschleiert wurde. Dieser Gipfel ist, wie wir wissen, uns unerreichbar, aber da wir ihn erschaut haben, dürfen wir ihn nicht mehr aus den Augen verlieren; er wird uns immer als Richtungsweiser dienen müssen. Er ist wie alle anderen Faktoren künstlerischer Wirkung ein Symbol. Ein Symbol für alles Edle, das wir mit dem besseren Teil unseres Wesens anstreben.

Im begrenzten Gebiete unseres Musikgenießens, das ja bei aller eigenen Schönheit, die es bietet, auch nur das Sinnbild unseres gesamten Aufnehmens und Verarbeitens irdischer Erfahrungen ist, bedeutet das Erkennen des Gipfels, daß wir keine klingende Form mehr in uns aufnehmen können, ohne sie an den Werten zu messen, die uns Bach gezeigt hat. Das Äußere der Musik, der Klang, schrumpft dann zur Nichtigkeit. War er ursprünglich das, was uns zur Musik lockte, was uns allein Befriedigung zu verschaffen schien, so ist er nun nur noch Gefäß für das Wichtigere, unser Besserwerden. Ein solches Besserwerden wird uns unduldsam machen gegen mindere Musik, gegen Geklingel, gegen Fahrlässiges und Nichtgekonntes. Es wird uns aber auch aufschließen für Musik, die uns noch unbekannte Symbole benutzt, die in fremde Klänge gehüllt ist, die wir erst mühsam erlernen müssen.

Ist es einer Musik gelungen, uns in unserem ganzen Wesen nach dem Edlen auszurichten, so hat sie das Beste getan. Hat ein Komponist seine Musik so weit bezwungen, daß sie dieses Beste tun konnte, so hat er das Höchste erreicht. Bach hat dieses Höchste erreicht."

So wirkt Bach noch 200 Jahre nach seinem Tode lebenschaffend und -steigernd in der deutschen Musikkultur weiter.

Briefe und Eingaben Johann Sebastian Bachs

1. Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730

Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben.

Zu einer wohlbestellten Kirchen Music gehören Vocalisten und Instrumentisten.

Die Vocalisten werden hiesigen Ohrts von denen Thomas-Schülern formiret, und zwar von vier Sorten, als Discantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten.

So nun die Chöre derer Kirchen-Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in 2-erley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten. Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so mann nemlich per Choros musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.

Die Instrumentisten werden auch in verschiedene Arthen eingetheilet, als Violisten, Hautboisten, Fleutenisten, Trompetter und Paucker. NB. Zu denen Violisten gehören auch die, so die Violen, Violoncelli und Violons spielen.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomanae Scholae ist 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne sie theils musiciren, theils Motetten und theils Chorale singen müssen. In denen 3 Kirchen, als zu S. Thomä, S. Nicolai und der Neuen Kirche müssen die Schüler alle musicalisch seyn. In die Peters-Kirche kömmt der Ausschuss, nemlich die, so keine Music verstehen, sondern nur nothdörfftig einen Choral singen können.

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens drei Sopranisten, drei Altisten, drei Tenoristen, und eben so viel Bassisten, damit, so etwa einer unpass wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit, da die recepte, so von dem Schul-Medico in die Apothecke verschrieben werden, es ausweisen müßen) wenigstens eine 2-Chörigte Motette gesungen werden kann. (NB. Wie wohle es noch beßer, wenn der Coetus (die Anzahl) so beschaffen wäre, daß man zu jeder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16 Persohnen bestellen könte.)

Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müßen, 36 Persohnen aus.

Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als

2 auch wohl 3 zur	Violino 1
2 biß 3 zur	Violino 2
2 zur	Viola 1
2 zur	Viola 2
2 zum	Violoncello
1 zum	Violon
2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen	Hautbois
1 auch 2 zum	Basson
3 zu denen	Trompetten
1 zu denen	Paucken

summa 18 Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music. Füget sichs, daß das Kirchen Stück auch mit Flöten (sie seynd nun à bec oder Traversieri), componiret ist (wie denn sehr offt zur Abwechselung geschiehet), sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten. Der Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen bestehet aus 8 Persohnen, als 4 Stadt Pfeiffern, 3 Kunst Geigern und einem Gesellen. Von deren Qualitäten und musicalischen Wißenschaften aber etwas nach der Warheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, daß sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl sein solte.

Der Plan davon ist dieser: (folgen die Namen).

Und also fehlen folgende höchst nöthige subjecta theils zur Verstärkung, theils zu ohnentbehrlichen Stimmen, nemlich:

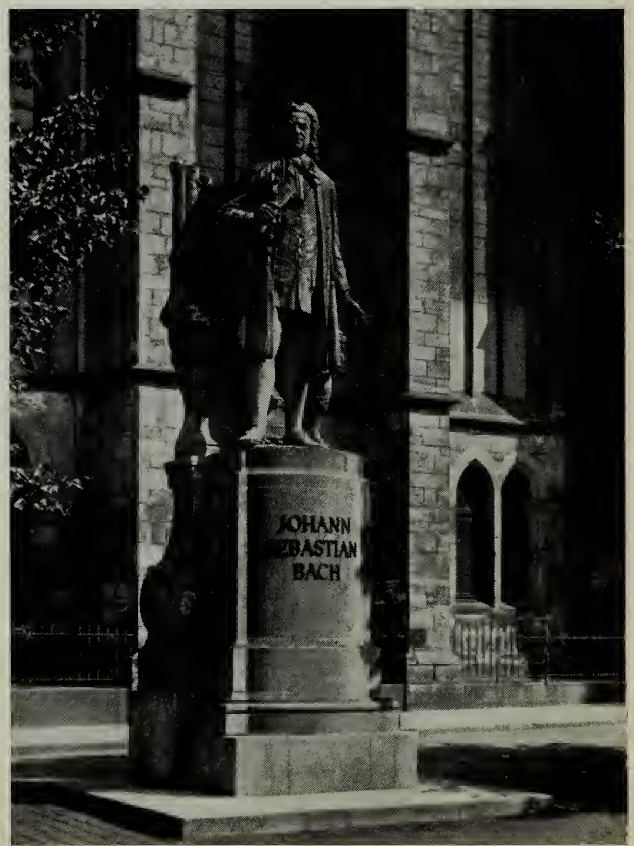
2 Violisten zur 1. Violin
2 Violisten zur 2. Violin
2 so die Viola spielen
2 Violoncellisten
1 Violonist
2 zu denen Flöten.

Dieser sich zeigende Mangel hat bißhero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müßen ersetzet werden. Die Herrn Studiosi haben sich auch darzu willig finden lassen, in Hoffnung, daß ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzligkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadigt werden. Da nun aber sol-



JOHANN SEBASTIAN BACH

Büste von Carl Seffner



DAS DENKMAL AN DER
THOMASKIRCHE IN LEIPZIG

Von Carl Seffner



JOHANN SEBASTIAN BACH
Bronzemaske von Josef Weisz (1928)

ches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet worden, successive gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verlohren; denn wer wird umsonst arbeiten, oder Dienste thun? Fernerhin zu gedencken, dass, da die 2te Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern habe(n) bestellen müßen: So ist leicht zu erachten, was dadurch dem Vocal Chore ist entgangen. Dieses ist nur von Sontäglichen Musiquen berühret worden. Soll ich aber die Fest-Tages Musiquen, (als an welchen in denen beeden Haupt Kirchen die Music zugleich besorgen muß) erwehnen, so wird erstlich der Mangel derer benöthigten subjecten noch deutlicher in die Augen fallen, sindemahlen so dann ins andere Chor diejenigen Schüler, so noch ein und anderes Instrument spielen, vollends abgeben, und mich völlig dern beyhülffe begeben muss.

Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, dass durch bißherige reception so vieler untüchtigen und zur Music sich garnicht schickenden Knaben, die Music nothwendig sich hat verringern und ins Abnehmen gerathen müßen. Denn es (ist) gar wohl zu begreiffen, daß ein Knabe, so garnichts von der Music weiß, ja nicht ein mahl eine secundam im Halse formiren kann, auch kein musicalisch naturel haben könne, consequenter niemaln zur Music zu gebrauchen sey. Und diejenigen, so zwar einige principia mit auf die Schule bringen, doch nicht sogleich, als es wohl erfordert wird, zu gebrauchen seyn. Denn da es keine Zeit leiden will, solche erstlich jährlich zu informiren, biß sie geschickt sind zum Gebrauch, sondern so bald sie zur reception gelangen, werden sie mit in die Chöre vertheilet, und müssen wenigstens tact(-) und tonfeste seyn üm beym Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn nun alljährlich einige von denen, so in musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen mit anderen ersetzet werden, so einestheils noch nicht zu gebrauchen sind, mehrentheils aber garnichts können, so ist leicht zu schließen, dass der Chorus musicus sich verringern müsse. Es ist ja notorisch, dass meine Herrn Präantecessores (Vorgänger), Schell(e) und Kuhnau, sich schon der Beyhülffe derer Herrn Studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine vollständige und wohllautende Music haben produciren wollen, welches sie dann auch in so weit haben prästiren können, da so wohl einige Vocalisten, als: Bassist, und Tenorist, ja, auch Altist, als auch Instrumentisten, besonders 2 Violisten von einem HochEdlen und Hochweisen Rath a parte sind mit stipendiis begnadiget,

mithin zur Verstärkung derer Kirchen Musiquen animiret worden. Da nun aber der itzige status musices gantz anders wie der ehedem beschaffen, die Kunst üm sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderungswürdig geändert, dahero auch die ehemalige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will, und mann üm so mehr einer erklecklichen Beyhülffe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren (aufnehmen), die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia, so ehe(r) hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro Musico gar entzogen. Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, so fort ex tempore zu musiciren, wie es etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studiret ja fast auswendig können, überdem auch — quod notandum — in schweren Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, prästiren können; man solches doch nicht considerіren will, sondern lässet Sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kann, üm sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dresden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden; es kann nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge und Nahrung benommen wird, der chagrin (Kummer) nachbleibet, auch überdem jede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es muss was treffliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluss ist demnach leicht zu finden, dass bey cessirenden benificiis (Ausbleiben der Zuwendungen) mir die Kräffte benommen werden, die Music in beßeren Stand zu setzen. Zum Beschluss finde mich genöthiget den numerum derer itzigen alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus in Musicis zu eröffnen, und so dann reiferer Überlegung es zu überlaßen, ob bey so bewandten Umständen die Music könne fernerhin bestehen, oder ob deren mehrerer Verfall zu besorgen sey.

(Folgt die Aufstellung). Summa: 17 zu gebrauchende, 20 noch nicht zu gebrauchende, und 17 untüchtige.

Leipzig, d. 23. Aug. 1730.

Joh. Seb. Bach
Director Musices.

2. Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann in Danzig vom 28. Oktober 1730

Hochwohlgebohrner Herr,
Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, daß er sich die Freiheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verflossen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlanget wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete, meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählete, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination (Neigung zur Musik) bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahle die neue Fürstin schiene eine amusa zu sein; so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Wesswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich (zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die mutation vornahme. Hierselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia (Nebeneinkünfte) dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so

steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichenaccidentia über 100 Thaler Einbuße gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehro muß doch auch mit noch wenigen von meinem häußlichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2ten Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2ter Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2dam (secundam) classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahr alt. Insgesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maaß der Höfligkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluß mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst ergebenster Diener

Joh. Seb. Bach

Leipzig, d. 28. Octobris 1730

3. Eingabe an den Kurfürsten von Sachsen vom 27. Juli 1733

„Ew. Königl. Hoheit überreiche ich in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlangt, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey den beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränkung unverschuldeter weise auch jezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function ver-

knüpfften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königl. Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zur Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigsten Gehorsam, jedesmal auf Ew. Königl. Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen, in unauffhörlicher Treue verharrend Ew. Königl. Hoheit unterthänigst-gehorsamster Knecht" ... Johann Sebastian Bach.

4. Brief an den Ratsherrn Joh. Friedrich Klemm in Sangershausen, 1738.

Hoch Edler pp. Hochgeehrtester Herr Klemm.
Ew. HochEdl. werden nicht ungütig nehmen, daß Dero geehrteste Zuschrift wegen Abwesenheit nicht eher (denn) itzo beantworten können, weiln erstl. vor zwey tagen von Dreßden retourniret. Mit was Schmerzen und Wehmuth aber diese Antwort abfasse, können Ew. HochEdl. von selbsten als ein Liebreich- und Wohlmeynender Vater Dero Liebsten Ehepfänder beurtheilen. Meinen (leider mißrathenen) Sohn* habe seit vorm Jahre, da die Ehre hatte von Ew. HochEdl. viele Höflichkeiten zu genießen, nicht mit einem Auge wiedergesehen. Ew. HochEdl. ist auch nicht unwißend, daß damahln vor selbig nicht alleine den Tich, sondern auch den Mühlhäuser Wechsel (so seinen Auszug vermutlich damahlen causirete) richtig bezahlet, sondern auch noch einige Ducaten zur Tilgung einiger Schulden zurück ließ, in Meynung nunmehro ein ander genus vitae zu ergreifen. Ich muß aber mit äußerster Bestürtzung abermahligst vernehmen, daß er wieder hie und da aufgeborget, seine Lebensarth nicht im geringsten geändert, sondern sich gar absentiret und mir nicht den geringsten part seines Aufenthalts biß dato wissend gemacht. Waß soll ich mehr sagen oder thun? Da Keine Vermahnung, ja gar Keine liebreiche Vorsorge und assistence mehr zureichen will, so muß mein Creutz in Gedult tragen, meinen ungerathenen Sohn aber ledigl. Göttl. Barmhertzigkeit überlassen, nicht zweifelnd, dieselbe werde mein wehmüthiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbig arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Bekehrung einzig und allein Göttl. Güte zu zuschreiben. Da nun Ew. HochEdl. mich expectoriret, als habe das zuversichtliche Vertrauen, dieselben wer-

* Gemeint ist des Meisters Sohn Joh. Gottfried Bernhard Bach (1715–39).

den die üble Aufführung meines Kindes nicht mir imputiren, sondern überzeuget seyn, daß ein getreuer Vater, dem seine Kinder ans Hertze gehen, alles suche zu bewerkstelligen, um Deroselben Wohl befördern zu helffen; Welches mich auch veranlasset, bei damahligen Dero vacance Ihnen selbig bestens zu empfehlen, in Hoffnung, die Sangerhäuser civilisirtere Lebensarth u. die vornehmen Gönner würden ihn gleichmäßig zu anderer aufführung bewegen, Deroweg auch nachmahlen gegen Ew. HochEdl. als dem Urheber seiner Beförderung hiermit meinen schuldigsten Danck abstatte, auch nicht zweifle, Ew. HochEdl. werden nur in so lange Ew. HochEdl. Rath suchen zu disponiren mit der gedrohten mutation zu verzögern, bis ausfündig zu machen ist, wo er sich aufhalte: (Gott ist mein allwißender Zeuge, daß ihn seit vorm Jahre nicht wieder zu sehen bekommen:) Um zu vernehmen, was er gesonnen fernerhin zu thun? Zu bleiben u. seine Lebensarth zu ändern! oder sein(e) fortun anderwerts zu suchen? Ich will nicht gerne, daß Ew. HochEdl. Rath mit selbigen soll belästigt seyn sondern nur noch so viel patience mir ausbitten, biß er wieder zum Vorscheine komme, oder man sonsten erfahren könne, wohin er sich gewendet ... Da Er auch bishero das Glück gehabt bei Ew. HochEdl. zu logieren, als will mir zugleich ausbitten, mich zu benachrichtigen, ob er seine wenige meublen mit genommen oder was noch von denenselben vorhanden. In Erwartung baldigster Antwort, auch Anwünschung vergnügtere(r) Ferien wie der ich haben werde, beharre nebst gehorsamster Empfehlung an Dero Frau Gemahlin Ew. HochEdl. gantz ergebener Diener

Joh. Seb. Bach

Leipzig, d. 24. May 1738.

5. Brief an den Vetter Johann Elias Bach in Schweinfurt vom 2. Nov. 1748.

Leipzig d. 2. Novembr. 1748.

Hochgeehrter Herr Vetter.
Hoch Edler

Daß Sie nebst Frauen Liebsten sich noch wohl befinden, versichert mich Dero gestriges Tages erhaltene angenehme Zuschrift nebst mit geschicktem kostbarem Fäßlein Mostes, wofür hiermit meinen schuldigen Danck abstatte. Es ist aber höchlich zu bedauern, daß das Fäßlein entweder durch die Erschütterung im Fuhr Werck, oder sonst Noth gelitten; weiln nach dessen Eröffnung und hiesigen Ohrtes gewöhnlicher visirung, es fast auf den 3ten Theil leer und nach des visitatoris An-

gebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat; und also schade, daß von dieser edlen Gabe Gottes das geringste Tröpfflein hat sollen verschüttet werden. Wie nun zu erhaltenem reichen Seegen dem Herrn Vetter herzlichen gratulire; als muß hingegen pro nunc mein Unvermögen bekennen, um nicht im Stande zu seyn, mich reellement revengiren zu können. Jedoch quod differtur non auffertur (aufgeschoben ist nicht aufgehoben), und hoffe occasion zu bekommen in etwas meine Schuld abtragen zu können. Es ist freylich zu bedauern daß die Entfernung unserer beyden Städte nicht erlaubet persöhnlichen Besuch einander abzustatten; Ich würde mir sonst die Freyheit nehmen, den Herrn Vetter zu meiner Tochter Liessgen Ehren Tage, so künfftig Monat Januar, 1749, mit dem neuen Organisten in Naumburg, Herrn Altnickol, vor sich gehen wird, dienstlich zu invitiren. Da aber schon gemeldete Entlegenheit, auch unbequeme Jahres Zeit es wohl nicht erlauben dörffte den Herrn Vetter persönlich bey uns zu sehen; So will mir doch ausbitten, in Abwesenheit mit einem christlichen Wunsche ihnen zu assistiren, wormit mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle, und nebst schöner Begrüßung an Ihnen von uns allen beharre

Ew. Hoch Edlen
gantz ergebener treuer Vetter und willigster Diener
Joh. Seb. Bach

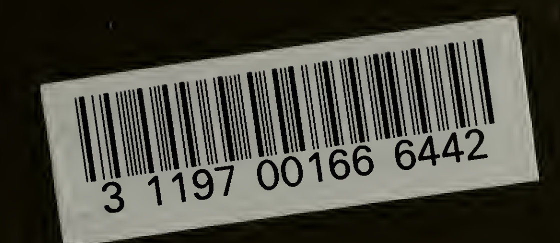
P. M. Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt offeriren, fernerhin mit dergleichen liqueur zu assistiren; So muß doch wegen übermäßiger hiesiger Abgaben es depreciren; denn da die Fracht 16 gr. der Überbringer 2 gr. der Visitator 2 gr. die Landaccise 5 gr. 3 Pf. und generalaccise 3 gr. gekostet hat, als können der Herr Vetter selbsten ermessen, daß mir jedes Maaß fast 5 gr. zu stehen kömt, welches denn vor ein Geschencke alzu kostbar ist.

BILDERNACHWEIS: Angermuseum, Erfurt: Seite 19. Im Besitz von Herrn Paul Bach, München: Seite 32 (Nachdruck verboten). Bach-Museum, Eisenach: Seite 31, 55 oben. Mit Erlaubnis des Bärenreiter-Verlages, Kassel und Basel: Seite 33, 43. Moritzburg-Museum, Halle/S.: Seite 44 oben. Preußische Staatsbibliothek, Berlin: Seite 9 oben, 44 unten, 45 unten. Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig: Seite 34. Sammlung Dr. Kurt Taut, Leipzig: Seite 17, 22. Walter R. Volbach, Forth of Worth, Texas: Seite 43. PHOTOS: Angermuseum, Erfurt (Seifert): S. 19. Paul Bach, München: S. 45 oben. Bärenreiter-Verlag, Kassel: S. 32, 33, 43. Hans Bittner, Berlin-Charlottenburg: S. 9 unten, 55 oben. A. Exner, Leipzig: S. 20. Aus „Kinsky, Geschichte der Musik in Bildern" mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden: S. 46. Max Löhrich, Gröbenzell: S. 10, 21. Moritzburg-Museum, Halle/S. (Walter Danz): S. 44 oben. Photographische Gesellschaft, Berlin: S. 31. Preußische Staatsbibliothek, Berlin: S. 9 oben, 44 unten, 45 unten. Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig: S. 34. Sammlung Dr. Kurt Taut, Leipzig: S. 17, 22. Josef Weisz, München: S. 56. Paul Wolff, Dresden: S. 55 unten.

Deha 37. Herstellung: Rombach & Co GmbH, Freiburg im Breisgau.






3 1197 00166 6442

